Autorul dedică această carte fiului său, Emanuele

© 2003 Giunti Editore S.p.A., Firenze-Milano
Prima ediție: ianuarie 2003

Tipărit de Giunti Industrie Grafiche S.p.A.
Prato

Director editorial
Gloria Fossi

Grafică și machetare
Enrico Albisetti

Redactare
Franco Barbini, Sara Bettinelli, Augusta Tosone

Cercetare iconografică
Claudia Hendel, Cristina Reggioli

Desene și planuri
Enrico Albisetti, Sergio Biagi

© Enciclopedia RAO 2005,
pentru versiunea în limba română

Să înțelegem arhitectura

Grupul Editorial RAO
C.P. 2-124
Str. Turda 117–119, bl. 6, parter,
sector 1, București
office@raobooks.com
www.rao.ro
www.raobooks.com

Traducere din limba italiană
Gabriela Sauciuc

Revizie de specialitate
asistent univ. dr. arh. Andreea Mihalache
conferențiar univ. dr. arh. Augustin Ioan

Ilustrația copertei
Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum* – Bilbao (Spania),
detaliu al structurii de acoperire

Orice reproducere sau preluare parțială sau
integrală, prin orice mijloc, a textului și/sau a iconografiei lucrării de față sunt
strict interzise, acestea fiind proprietatea exclusivă a editorului.

ISBN 973-7932-68-4

DESCRIEREA CIP A BIBLIOTECII NAȚIONALE A ROMÂNIEI
Să înțelegem arhitectura / Giunti;
trad. Gabriela Sauciuc - București:
Enciclopedia RAO, 2005,
Indice

ISBN 973-7932-68-4

I. Sauciuc, Gabriela (trad.)

72

Marco Bussagli

să înțelegem arhitectura



enciclopedia rao

Cuprins

Partea întâi
Ce este arhitectura

OMUL ȘI SPAȚIUL

10 Mediul natural și mediul umanizat
12 De la teritoriu la oraș
16 Scurt istoric al urbanismului
18 Construind estetic
20 Muzica și arhitectura
22 Arhitectura și teoria proporțiilor
26 Arhitectură și antropomorfism
30 Arhitectura și designul industrial
32 Arhitectură și decorație
36 Arhitectura și natura
38 Grădina

EDIFICII ȘI TIPOLOGII

42 Locuințele
46 Edificii sacre
50 Edificii publice
52 Construcții pentru apărare
54 Turnuri, zgârie-nori și faruri
56 Arhitectura colectivă
64 Spații de producție
66 Edificii de servicii
68 Infrastructurile de comunicație
72 Construcții comerciale
74 Construcții funerare

TEHNICI, MATERIALE ȘI STRUCTURI

78 Arhitectura din lemn
80 Arhitectura din piatră
82 Construcții din pământ ars
84 Construcții din beton armat și prefabricate
85 Construcții din fier, oțel și sticlă
86 Coloana și alte elemente verticale
88 Capitelul
90 Arhitrava și alte elemente orizontale
92 Arcul
94 Bolta și alte structuri de acoperire
96 Cupola
98 Fațada
100 Poarta, portalul și porticul
102 Fereastra și vitraliul
104 Planuri și planimetrii

STILURILE

108 Antichitatea
114 Stilurile arhitecturale
118 Arhitectura creștină și bizantină
120 Arhitectura populațiilor barbare
122 Arhitectura islamică
124 Arhitectura arabo-normandă, maură și mozarabă
126 Arhitectura romanică
130 Arhitectura gotică
136 Arhitectura chineză
138 Arhitecura renascentistă
146 De la manierism la baroc
150 De la barocul târziu la rococo
152 Arhitectura indiană antică
154 Arhitectura precolumbiană
156 Arhitectura neoclasică
160 Arhitectura neogotică
162 Eclectismul
164 Modernismul și *Art Nouveau*
166 Arhitectura japoneză
170 Clasicismul modern
172 Arhitectura avangardistă
178 Mișcarea modernă
182 *International Style*
188 Arhitectura contemporană

Partea a doua
Civilizații, opere, protagoniști

200 Populațiile din Neolitic și culturile etnografice
202 Egiptenii
204 Piramidele
206 Civilizațiile din Valea Indului
208 În ținutul dintre cele două fluvii
210 Popoarele din Podișul Iranian
212 Persepolis
214 Cretanii și micenienii
216 Etruscii
218 Cele șapte minuni ale lumii antice
220 Grecia și Roma: aritecturi față în față
222 Acropola Atenei
224 Forurile romane
226 Apeductele
228 Marile sanctuare
230 Teatrele și amfiteatrele
232 Pantheonul
234 Mausoleul Santa Costanza
236 Constantinopol
238 Sfânta Sofia
240 Mausoleul lui Teodoric
242 Moscheea de pe stâncă din Ierusalim
244 Arhitectura rupestră
246 Capela palatină din Aachen
248 Castelele omeiazilor
250 Angkor
252 Borobudur
253 Khajuraho
254 Hildesheim
255 Cluny și Citeaux
256 Fontenay
257 Durham
258 Modena
259 Pisa
260 Arles
261 Cônques
262 San Marco
263 Monreale
264 Santiago de Compostela
266 Chartres
268 Benedetto Antelami
270 Villard de Honnecourt
272 Domul din Siena și domul din Orvieto
274 Todi
275 Bruges
276 Canterbury
277 Lübeck
278 Arnolfo di Cambio și Giotto
280 Familia Parler
282 Alhambra
284 Beijing și Orașul Interzis
286 Filippo Brunelleschi
288 Palatul ducal din Urbino
290 Leon Battista Alberti
292 Donato Bramante
294 Rafael Sanzio
296 Michelangelo Buonarroti
298 San Pietro
300 Olmeci, tolteci, azteci, mayași și incași
302 Andrea Palladio
304 Gianlorenzo Bernini
306 Francesco Borromini
308 Palatul regal de la Versailles
310 Taj Mahal
312 Christopher Wren
314 Johann Balthasar Neumann
316 Thomas Jefferson
318 Etienne-Louis Boullée și Claude-Nicolas Ledoux
320 Giacomo Quarenghi
322 Giuseppe Valadier
324 John Nash
326 Giuseppe Sacconi și il Vittoriano
328 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc
330 Palatul Parlamentului din Londra
332 Gustave Eiffel
334 Charles Rennie Mackintosh
336 Antoni Gaudí
338 Antonio Sant'Elia
340 Louis Henry Sullivan
342 Frank Lloyd Wright
344 Vila imperială de la Katsura
346 Marcello Piacentini
348 Le Corbusier
350 Walter Gropius
352 Ludwig Mies van der Rohe
354 Alvar Aalto
356 Brasilia
358 Opera din Sydney
360 Kenzo Tange
362 Arata Isozaki
364 Luvru și Ieoh Ming Pei
366 Robert Venturi
368 Frank Owen Gehry
370 Renzo Piano
372 Santiago Calatrava

374 INDICE DE NUME

Partea întâi

Ce este arhitectura

Arhitectura este arta – inclusiv în sensul de tehnică – de a realiza cu ajutorul mijloacelor și metodelor de construcție spații funcționale, în măsură să răspundă nevoilor speciei umane, satisfăcând exigențele de locuit – și nu numai – ale colectivității sau ale fiecărui individ în parte. Imboldul de a construi, ce decurge din nevoia naturală și primară de a găsi un adăpost potrivit propriilor nevoi, se confruntă cu o serie de dificultăți care vor constitui subiectele tratate în această carte. Dintotdeauna aceste aspecte au condiționat arhitectura. Spre exemplu, proiectarea unui edificiu nu este posibilă fără o reflecție adecvată asupra problemei spațiului, înțeles fie din punctul de vedere al poziției geografice, al climei și materialelor avute la dispoziție, fie ca structurare a mediului interior și exterior al construcției. Toate acestea trebuie să țină seama de structura anatomică a omului, dar și de funcția specifică a unui edificiu: un stadion de câteva mii de spectatori va prezenta caracteristici diferite de cele ale unei locuințe private sau de cele ale unei biserici.

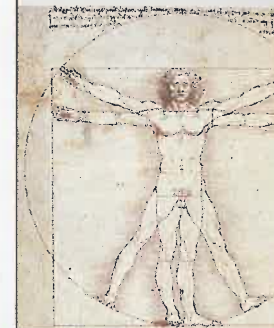
Un alt aspect important privește tehnica de construcție, care variază de-a lungul secolelor în funcție de posibilitățile de exploatare a materialelor.

Stilul unui edificiu este, în fine, influențat de contextul istoric și de tendințele artistice și culturale ale epocii. Toate contribuie la configurarea limbajului arhitectronic, între acesta și edificiu existând un raport similar celui dintre literatură și operele literare individuale.



Omul și spațiul

Raportul dintre om și spațiu este condiționat de structura anatomică umană: spre deosebire de alte animale, omul are o poziție verticală constantă și, din acest motiv, trăiește cu senzația că se situează întotdeauna în centrul realității percepute. Membrele sale superioare se îndepărtează de axa mediană a corpului spre cucerirea lumii înconjurătoare, permițându-i să separe universul înconjurător în partea dreaptă și partea stângă, adică să se plaseze în centrul a două jumătăți complementare. În mod similar, posibilitatea de a se deplasa în spațiu înainte și înapoi îi permite să descopere celelalte două jumătăți. Cu alte cuvinte, din moment ce omul „trăiește pe verticală" în raport cu orizontala, percepe spațiul ca fiind împărțit în patru dimensiuni: în față, în spate, la dreapta și la stânga (pe lângă „deasupra" și „dedesubt"). Deosebit de elocvente, în acest sens, sunt celebrul desen al omului înscris într-un cerc și într-un pătrat al lui Leonardo da Vinci și *modulor*-ul lui Le Corbusier: un sistem de măsuri care pornește de la statura omului cu brațul ridicat, mai precis, conform definiției arhitectului francez: „O gamă de dimensiuni armonice la scară umană, universal aplicabile în arhitectură, ca și în mecanică." Ideea cvadripartiției spațiului, înnăscută în om, este împărtășită de diferite culturi: o regăsim, de exemplu, în imaginile lui Brahma (zeul demiurg al hinduismului, înfățișat cu patru capete) și în reprezentările grafice ale Pământului și orașelor datând din Evul Mediu. Cvadripartită este și planimetria taberei militare romane (*castrum*), pe baza căreia s-au dezvoltat numeroase orașe din Europa Occidentală.





De sus în jos:
Leonardo da Vinci, *Omul vitruvian*, cca 1492. Veneția, Galeria Academiei.

Cultura khmerilor, *Capul zeului Brahma*, secolul al X-lea. Paris, Musée Guimet.

La stânga:
Schema modulor-*ului lui Le Corbusier*, 1948.

Mediul natural şi mediul umanizat

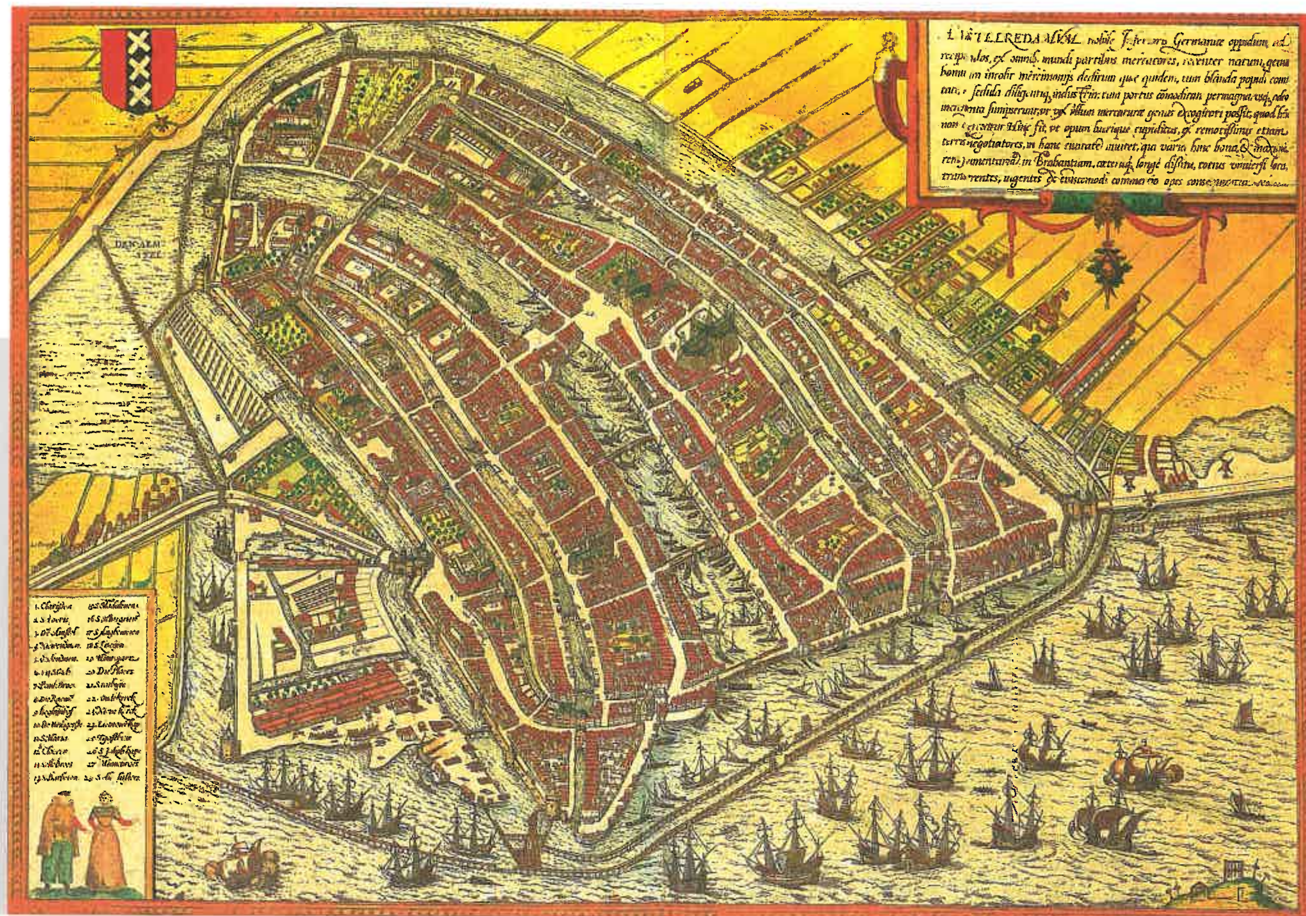

Colibă subsahariană tipică. Burkina Fasso.

Pentru a supravieţui, oamenii şi animalele au nevoie de resursele teritoriului. Omul se deosebeşte însă de animale, constrânse să migreze, întrucât, începând cu revoluţia agricolă a Neoliticului, a încercat să creeze condiţii cât mai bune pentru propriul habitat, transformând teritoriul din mediu natural în mediu umanizat. Un asemenea proces poate provoca uneori dezechilibre grave, multe dintre acestea fiind evidente astăzi. Clima se modifică semnificativ, iar dezechilibrul hidrologic (distrugerea echilibrului natural dintre teren şi sistemul hidrografic) poate constitui un motiv serios de îngrijorare.

În anii '70 ai secolului XX s-a afirmat o nouă disciplină, ecologia – în traducere literală „ştiinţa casei" – prin care înţelegem nu numai teritoriul geografic cu o întindere oarecare, mai mare sau mai mică (o ţară, o regiune, o naţiune), ci întregul glob terestru, „casa" tuturor, pe care oamenii de ştiinţă îl privesc deja ca pe o astronavă cu resurse limitate, care trebuie tratată cu grijă şi respect.

● PROBLEMELE MEDIULUI

Un model de dezvoltare lipsit de mijloace de control adecvate poate afecta considerabil mediul. Mărturie stau aşa-numitele oraşe-ciupercă, aşezări umane apărute exclusiv în vederea exploatării teritoriului. Siturile implantate în deşert datorită prezenţei zăcămintelor petrolifere, în momentul în care sunt părăsite ca urmare a epuizării resurselor, riscă să se transforme în schelete lipsite de viaţă, străine echilibrului ecologic. Adevărate răni deschise în peisajul italian sunt şi dealurile complet „mâncate" de carierele de pietriş, în timp ce în Belgia minele de cărbune fosil au avut drept consecinţă imediată apariţia unor zone pentru depozitarea reziduurilor, *terril*, adevărate dealuri de steril. Este vorba de situaţii extreme pe care trebuie să le privim cu îngrijorare, fără a ne lăsa însă cuprinşi de furia sacră a muzeificării peisajului. De cele mai multe ori, mediul natural şi mediul umanizat se îmbină perfect datorită faptului că natura însăşi dictează modalităţile de convieţuire şi formele arhitectonice.


Georg Braun şi Frans Hohenberg, *Harta oraşului Amsterdam,* din atlasul *Civitates orbis terrarum*, 1572.


Sassi di Matera.


Istanbul – vedere de ansamblu. Cupolele vastului complex Topkapi dau către Strâmtoarea Bosfor.

● TERITORIUL

Opţiunile arhitectonice şi urbanistice sunt condiţionate de teren. Este uşor să observăm că oraşele care au ieşire la mare tind să se dezvolte adaptându-se conformaţiei ţărmului. Cartierele Istanbulului s-au extins de-a lungul coastelor Cornului de Aur şi ale Bosforului, dincolo de Poarta Seraiului. Amsterdamul, în schimb, s-a născut într-un ţinut mlăştinos, de-a lungul fluviului Amstel; canalele artificiale constituie un exemplu grăitor de îmbinare a mediului natural cu cel umanizat. În Basilicata, diferitele „nuclee" urbane din Matera şi localităţile limitrofe (Civita, Sasso Caveoso, Sasso Barisano) se distribuie la altitudini diferite, conformându-se perfect peisajului muntos. Groenlanda, cea mai întinsă insulă din lume, acoperită în proporţie de 90% de gheţari, le permite celor câtorva zeci de mii de locuitori să trăiască numai de-a lungul coastelor stâncoase.


Dedesubt: *Case arctice suspendate pe stânci.* Insula Uummanaq (nord-vestul Groenlandei).

De la teritoriu la oraş

Ideograme ale conceptului de oraş:

a. *caracter cuneiform, pictogramă arhaică*
b. *hieroglifă hitită*
c. *hieroglifa egipteană njw.t*
d. *pictograma chineză arhaică yi.*


a


b


c


d


Muşuroi de termite în savana din Kenya.

Capacitatea de a modifica teritoriul pentru a-l adapta nevoilor vitale nu constituie un apanaj al omului. Păsările îşi construiesc cuibul din frunze şi ramuri: pitulicea coase cu ciocul frunzele cuibului. Castorii taie şi cioplesc trunchiurile copacilor pentru a-şi construi vizuinile situate de-a lungul cursurilor de apă, care ating uneori dimensiuni considerabile. Structura socială a furnicilor conduce la forme de sclavie simbiotică: regina, incapabilă să se hrănească sau să realizeze vreo activitate socială, depinde complet de furnica lucrătoare. Acestei structuri comunitare complexe îi corespunde o structură articulată a muşuroiului, care comportă o adevărată transformare a spaţiului în care este amplasat. Muşuroaiele de termite pot ajunge până la o înălţime de nouă metri, găzduind până la zece milioane de indivizi, asemenea unui zgârie-nori imens, păstrând, desigur, proporţiile. Deşi superficiale, aceste similitudini ne permit să reflectăm asupra exploatării sistematice a mediului, ceea ce implică, uneori şi în cazul animalelor, necesitatea unei vieţi sedentare.

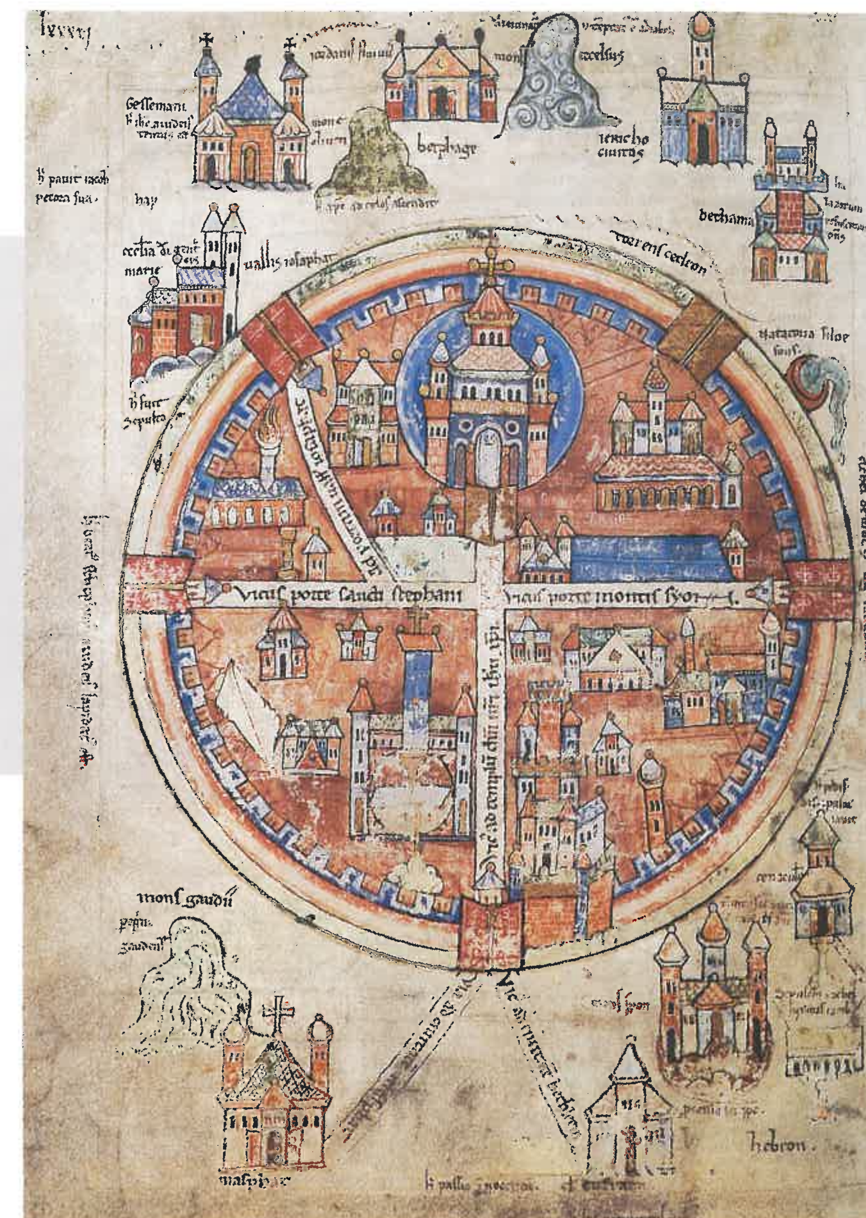
● FORME DE CONVIEŢUIRE

Nu se poate planifica exploatarea teritoriului în condiţiile unei vieţi nomade. Pentru om, instrumentul cel mai adecvat în acest scop este oraşul, în sensul de „teritoriu specializat". „Înaintea oraşului existau grupul de case, sanctuarul şi satul; înaintea satului existau câmpul, adăpostul, grota şi peştera şi înainte de toate acestea a existat tendinţa către viaţa socială pe care omul o împărtăşeşte în mod evident cu multe alte specii de animale", remarcă Lewis Mumford, istoric al urbanismului. Instinctul de agregare l-a determinat pe om să identifice acele locuri care se vădeau cele mai propice convieţuirii. În *De Republica*, Cicero insistă asupra poziţiei geografice favorabile a Romei : „Romulus a ştiut să exploateze avantajele pe care le oferă vecinătatea mării, evitând dezavantajele care ar decurge din aceasta, construind oraşul pe malurile unui fluviu care are în permanenţă un debit mare. În acest fel, Roma a putut să obţină, atât de pe mare, cât şi de pe uscat, toate cele de trebuinţă. [...] De fapt, oricine îşi poate da seama că această amplasare este favorizată de natură." Pe baza acestor premise, romanii s-au străduit să sporească eficienţa resurselor naturale. Aşa cum reiese şi din reprezentările medievale, harta Romei antice se prezintă, înainte de toate, ca o porţiune de teritoriu inteligent delimitat: la început, conform tradiţiei, de brazda trasată de Romulus cu plugul, ulterior – de zidurile de apărare.

Dedesubt: Taddeo di Bartolo, *Harta Romei*, al doilea deceniu al secolului al XV-lea. Siena, Palatul Public.

La dreapta: *Harta ideală a Ierusalimului*, din *Cronica* lui Robert Călugărul, secolul al XIII-lea. Uppsala, Universitetsbibliotek.





● ORAŞUL CA INSULĂ

Studiul hieroglifelor hitite şi egiptene, al caracterelor cuneiforme şi al pictogramelor chineze confirmă faptul că expresia conceptului de oraş este redată, în esenţă, de o linie care circumscrie şi izolează o suprafaţă. *Njw.t* este hieroglifa care indică noţiunea de oraş: drumurile converg în centrul unui spaţiu urban circular. În caracterul *yi*, din chineza arhaică, este evidenţiată calea de acces către oraş care este perceput, aşadar, ca spaţiu regulat, în opoziţie cu haosul natural din exteriorul acestuia.

● SPAŢIU SACRU

Oraşul este şi un spaţiu sacru, uneori sediul divinităţii căreia îi este dedicat. Această divinitate poate să reprezinte chiar întregul popor: Assur este atât oraşul şi naţiunea, cât şi zeul suprem al asirienilor; zeiţa Atena se identifică cu oraşul-stat al atenienilor. Considerat sacru, oraşul este perceput ca fiind „diferit" din punct de vedere teritorial, izolat de exterior. Accesul fără permisiune în acesta se poate dovedi periculos, aşa cum s-a întâmplat în cazul lui Remus, ucis de fratele lui care îi interzisese să păşească dincolo de brazda pe care o trasase cu plugul.

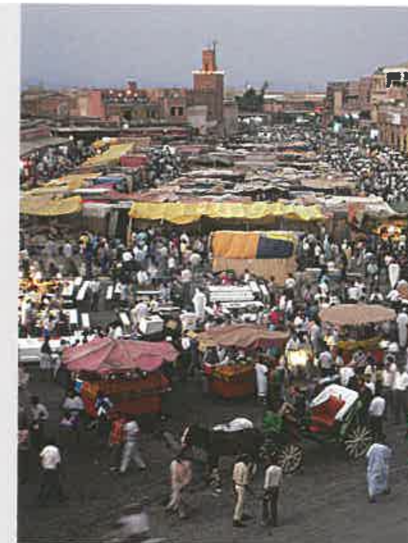
Oraşul este şi o concentrare de spaţii specializate. Dacă piaţa (*agora* din oraşele greceşti) este locul dedicat întrunirilor şi desfăşurării activităţilor politice (de la *pólis*, de unde derivă *politikè téchne*, „arta de a guverna", activitatea cetăţenilor, prin excelenţă), *templum* este spaţiul consacrat unei divinităţi anume. Termenul corespunzător din limba greacă este *thémenos* („zonă separată, circumscrisă"). Templul este, aşadar, un teritoriu separat, sediu al unei sacralităţi circumscrise. Poziţia unui edificiu sacru rămâne aceeaşi chiar şi în cazul schimbării crezului religios.

● PIAŢA

Tipologia pieţei poate varia ca funcţie şi morfologie. Piaţa Navona din Roma, cu planul alungit derivat din funcţia originară de stadion (cel construit de împăratul Domiţian), este un exemplu tipic de reutilizare şi recalificare a spaţiului urban, impusă de o putere centralizată şi monarhică: papa Inocenţiu al X-lea (1644–1655) a fost cel care a decis să o transforme în „salon de familie". Cu intenţii diferite, dar în egală măsură autoritară şi absolutistă, a fost decizia de restructurare a zonei Kremlinului şi a Pieţei Roşii din Moscova, concepută în perioada URSS pentru a crea un centru nevralgic, ideal al ţării. Aici se confruntă şi se înfruntă emfatic vestigii ale istoriei Rusiei, de la Palatul Imperial la Mausoleul lui Lenin, de la Piaţa Catedralelor din interiorul Kremlinului la Piaţa Roşie, destinată paradelor militare şi etalării puterii politice a URSS până în 1991, anul destrămării imperiului sovietic. Piaţa nu are numai o funcţie de reprezentare, ci şi una comercială şi de loc de reuniune: este cazul animatei Pieţe Jema al Fna din Marrakech, în Maroc, sau al Pieţei delle Erbe din Padova, dominată de Palatul della Ragione, sediu al guvernului republicii din 1256 până în 1318.

Comerţul, politica şi comunitatea se „regăsesc" în pieţe: puncte nevralgice ale oraşului, spaţii cărora limbajul arhitectonic le-a conferit forme distincte, în conformitate cu interpretarea momentului istoric şi a exigenţelor politice şi sociale ale epocii.





La stânga: *Biserica Sfântul Vasile din Piaţa Roşie*, Moscova.

Deasupra: *Piaţa Jema al Fna*, Marrakech (Maroc).



La stânga: *Piaţa delle Erbe*, Padova.



Dedesubt: *Piaţa Navona*, Roma.

Scurt istoric al urbanismului



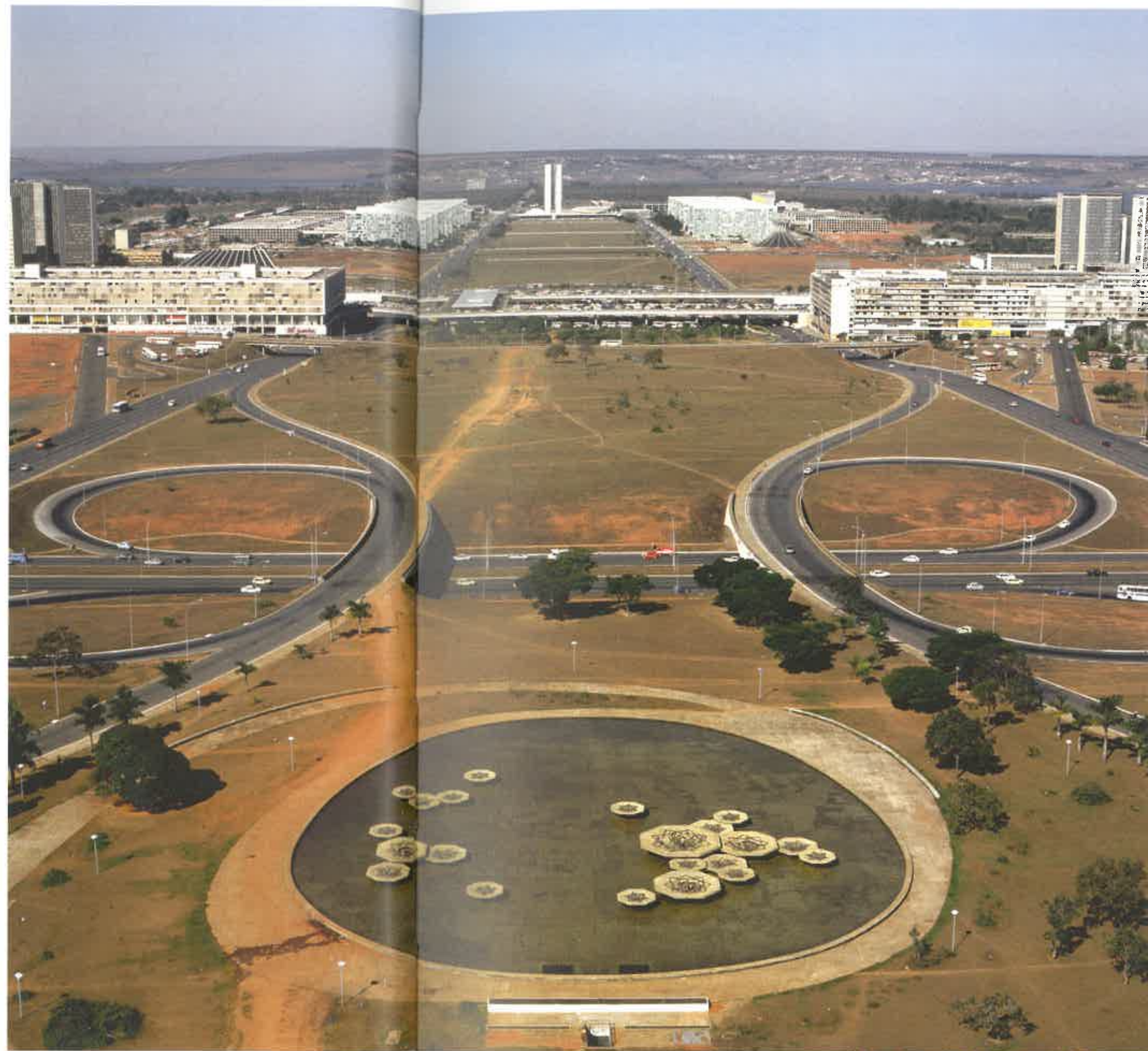


De sus în jos:
Vestigiile unui complex nuragic. Barumini (Sardinia).
Vestigiile unui oraș celt-iberic. Debriteiros (Citania, Portugalia).

Cuvântul latinesc *urbs,* din care derivă termenul „urbanism", înseamnă „oraș" și se distinge de *civitas*, concept mai degrabă complementar decât sinonim. *Urbs* este orașul construit, *civitas* este orașul trăit, astfel încât fiecare așezare omenească reflectă viața socială și exigențele locuitorilor săi.

● DE LA CERC LA PĂTRAT

Planul ovoidal sau circular, specific așezărilor neolitice descoperite din Puglia până în Insulele Eoliene, din Cipru până în Anglia, este comun și altor orașe: se regăsește nu numai în siturile de nuragi din Sardinia (cca 1400 î.Hr.), ci și în unele orașe celt-iberice din Spania și Portugalia (1000– 600 î.Hr.), iar în prezent în cazul numeroaselor așezări din Africa Ecuatorială și Australă până în Borneo care au păstrat structuri, obiceiuri și îndeletniciri asemănătoare lumii arhaice.
Spre deosebire de acesta, planimetria bazată pe o schemă dreptunghiulară abordează probleme mai complexe, în primul rând raționalizarea creșterii demografice.
Orașul Ur din Mesopotamia se întindea în anul 2000 î.Hr. pe mai mult de 120 de hectare și număra aproximativ 50 de case pe hectar, corespunzând unei populații de circa 60 000 de persoane. Dacă palatul babilonian din Mari (1700 î.Hr.) prezenta dimensiuni impunătoare, orașele-palat construite de civilizația minoică din Creta au proporții gigantice: la Cnossos, 800 de încăperi sunt grupate în jurul unei piețe enorme (55 x 27 metri), înconjurată pe toate laturile de edificii, ce pare să prefigureze *agora* greacă. La Micene, în schimb, micile grupuri urbano-rurale care nu trăiau în interiorul palatului de tip minoic și-au dezvoltat, fiecare în parte, o individualitate proprie, fără a mai fi sufocate de un sistem puternic centralizat. Orașele Greciei antice se distingeau prin zonele monumentale și complexele concepute pentru reuniuni; teatre și alte edificii amplasate fără vreo constrângere în teritoriu, conferind, așadar, fiecărui oraș o fizionomie cu totul aparte.
Civilizația romană a perfecționat sistemul urbanistic și arhitectonic, adăugând amfiteatrul, stadionul (p. 56) și termele (p. 60). Structura urbanistică a fost raționalizată în blocuri (unități) urbane (*insulae*) și, uneori, organizată la fel ca taberele militare romane (*castrum*), de-a lungul axelor directoare *cardus* (nord-sud) și *decumanus* (est-vest).
Orașul medieval, în schimb, este de tip orografic, adaptându-se perfect teritoriului: târgul Monteriggioni din apropiere de Siena, spre exemplu, este un *vicus* fortificat, născut în contextul instabilității și nesiguranței politice a epocii. Din secolul al IX-lea și până în secolul al XIII-lea, s-a răspândit fenomenul retragerii în castele, mai precis transformarea castelului într-un târg locuit.
Renașterea a redescoperit piața ca loc de reuniune și a regularizat rețeaua stradală (este semnificativ în acest sens planul urbanistic propus de papa Sixt al V-lea la Roma), în vreme ce în orașul baroc au proliferat monumentele și piețele, ca de exemplu *places royales* care în secolul al XVII-lea celebrau puterea absolută a Regelui-Soare. Dacă Secolul Luminilor a creat premisele pentru introducerea planului lui Georges-Eugène Haussmann în Parisul bulevardelor (1853–1870), în alte părți s-au dezvoltat, din rațiuni de producție, orașele industriale. În secolul XX, la răspântia dintre orașul care se extinde „ca o pată de ulei" și orașul proiectat în mod deliberat, orașe precum Brasilia (1960), conceput de arhitectul Lucio Costa (1902–1963), reprezintă o încercare de a soluționa problema megalopolisurilor. Într-un oraș modern, organizarea urbanistică se orientează, în general, după criteriul amplasării unităților de producție în zonele periferice, alături de infrastructurile de comunicație. În interiorul orașului rămân edificiile destinate serviciilor, serviciilor sociale (școli, spitale) și divertismentului.



La stânga:
Orașul Brasilia – vedere panoramică.



Târg fortificat. Monteriggioni (Siena).

Construind estetic

Frumuseţea unei clădiri rezultă nu numai din armonia proporţiilor şi a formelor care o compun, ci şi din senzaţia de echilibru care emană din dispunerea ritmică a elementelor sale.

● O CHESTIUNE DE RITM

Omul este atras de situaţiile vizuale (şi sonore) care alternează elemente diferite, conform unei cadenţe recurente. Încă din timpul vieţii intrauterine, fetusul se obişnuieşte să asculte pulsul mamei. Existenţa noastră, în sine, este cadenţată de ritmuri precise: somnul şi starea de veghe, respiraţia şi pulsul.

Cu alte cuvinte, simţul ritmului, înnăscut în om, reprezintă baza fiziologică a unei corecte organizări arhitectonice, înţeleasă ca o îmbinare armonioasă a unor elemente variate.

● PLINURI ŞI GOLURI

Un perete perfect plat nu produce efecte vizuale: există numeroase mijloace de a-l însufleţi, inclusiv prin exploatarea deschiderilor, aproape inevitabile, care trebuie practicate pentru ca edificiul să fie funcţional.

În cazul templului grec (p. 46), care se structurează în jurul unei incinte sacre (*náos*), coloanele scandează ritmic peretele satisfăcând nu numai exigenţele cu caracter structural, ci şi pe cele de natură estetică.

Senzaţia de armonie este dată de raportul echilibrat dintre spaţiile pline ale coloanelor şi spaţiile goale marcate de intercolonament (spaţiul dintre două coloane), „umplute" pe fundal de peretele naosului. O apropiere prea mare a coloanelor ar face ca latura sau partea frontală a templului să pară prea „plină", în timp ce distanţarea excesivă a coloanelor (dincolo de limitele impuse de rezistenţa materialelor) ar conduce la o inevitabilă senzaţie de gol.

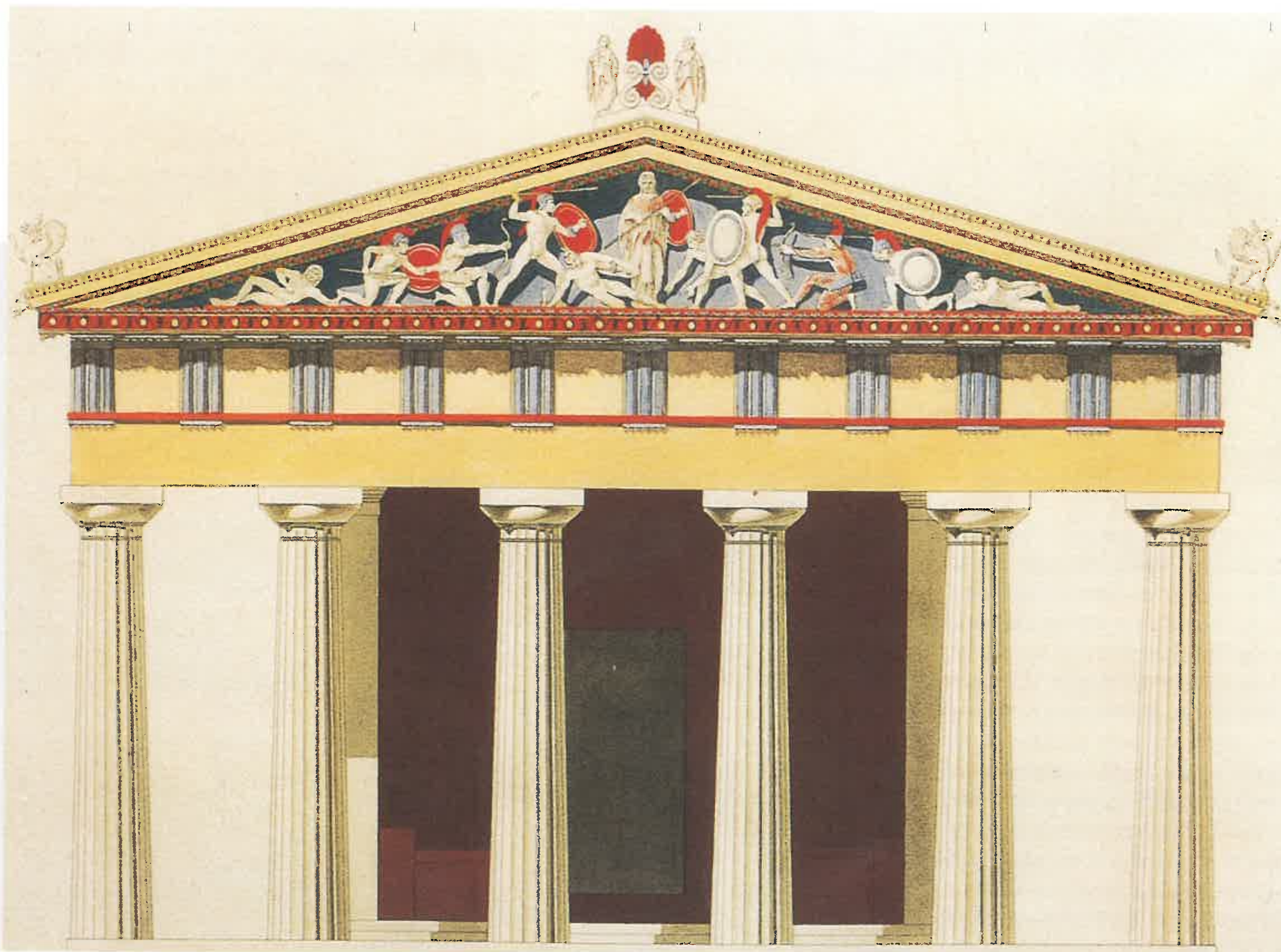
Aceeaşi problemă se pune, în termeni diferiţi, şi în cazul celorlalte tipuri de edificii.

În cazul Palatului Venezia din Roma, construit între 1455–1464 de Pietro Barbo, pe faţada care dă înspre piaţa omonimă care înglobează Turnul Annibaldi, există trei ordine de ferestre, diversificate ierarhic: în partea de jos se află ferestre arcuite de dimensiuni medii, la primul etaj – ferestre mari, în cruce, la etajul superior – ferestre mici şi pătrate. Considerate în dispunerea lor pe verticală, ferestrele îndeplinesc aceeaşi funcţie compoziţională ca şi golurile intercolonamentelor: înviorează şi scot în evidenţă peretele.

Raportul dintre plinuri şi goluri poate fi interpretat şi pentru mase, ca în cazul structurii cubice a Vilei Moller din Viena, realizată de arhitectul cehoslovac Adolf Loos (1870–1933).

● SPAŢIU ŞI TIMP

Spaţiul arhitectonic are şi o dimensiune temporală, aceea a timpului de parcurgere. Structura acestuia îi impune celui care îl străbate anumiţi timpi şi, prin urmare, anumite ritmuri care trebuie să fie însoţite şi favorizate de o cadenţare adecvată a spaţiilor. Este singura condiţie care îl face vital.



La stânga: *Reconstituire ideală a efectului cromatic al unui templu grec,* preluată din *Expédition scientifique de Morée.* Paris, 1831–1838. La origine, templele erau colorate, fiind accentuat astfel contrastul dintre spaţiile pline şi cele goale.



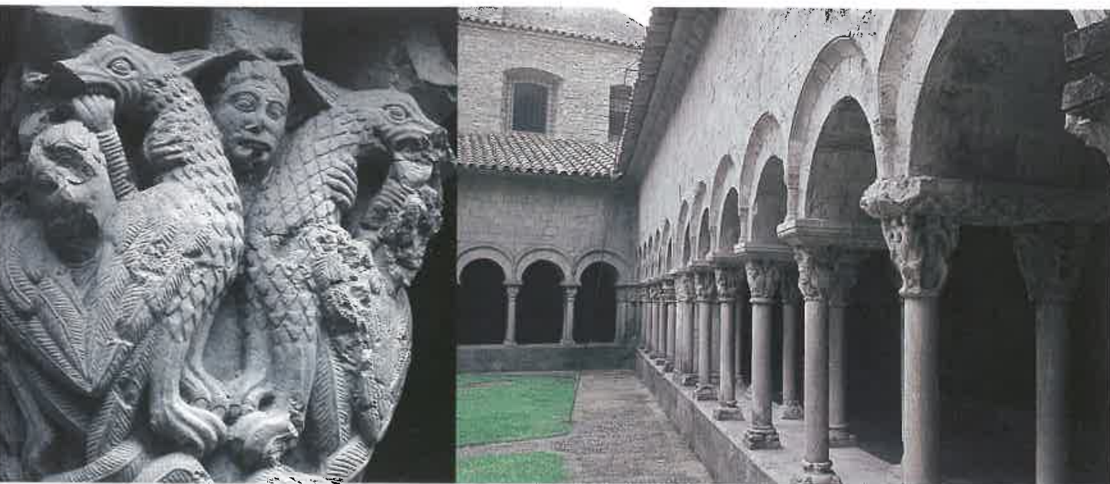
De sus în jos: *Palatul Venezia,* 1455–1464. Roma.

Adolf Loos, *Vila Moller din Viena, într-o fotografie de epocă,* 1927–1928.



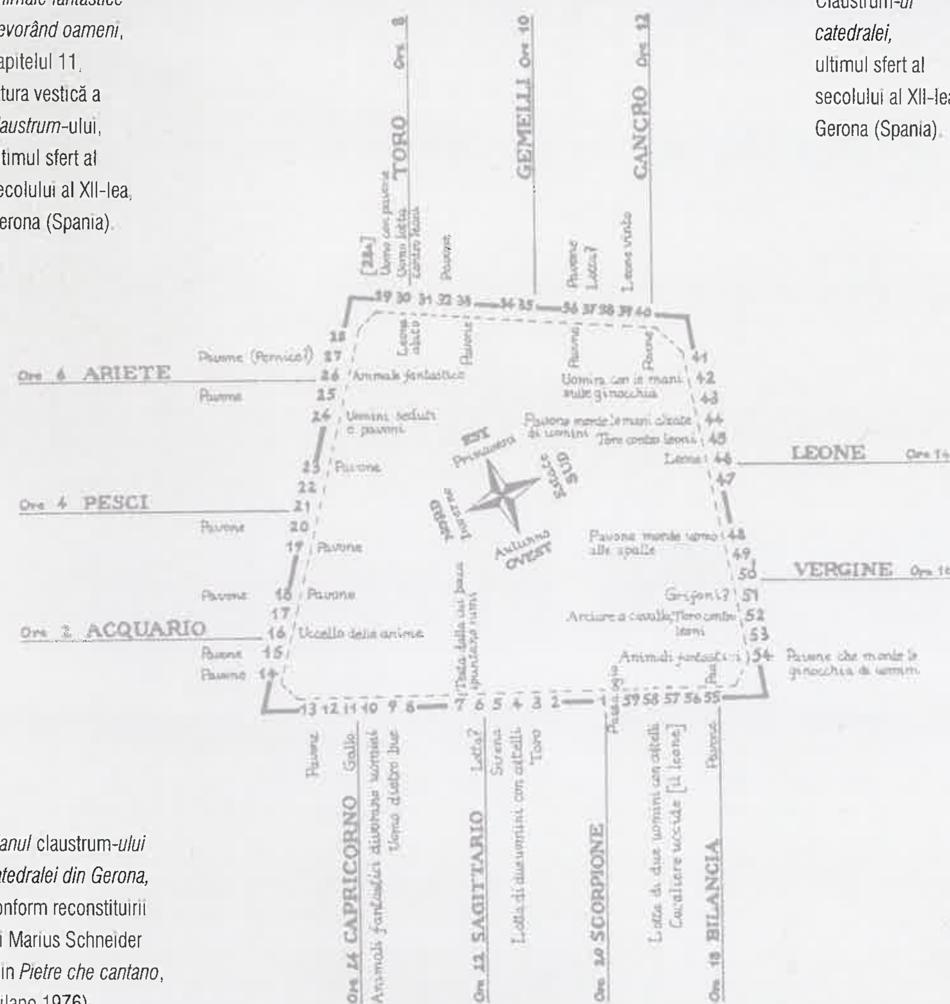
Absida domului şi campanila, secolul al XII-lea. Pisa. Raportul armonios dintre plinuri şi goluri este pus în evidenţă de elegantele structuri arhitectonice din Piaţa dei Miracoli.

Muzica şi arhitectura



Animale fantastice devorând oameni, capitelul 11, latura vestică a *claustrum*-ului, ultimul sfert al secolului al XII-lea, Gerona (Spania).

Claustrum-*ul catedralei*, ultimul sfert al secolului al XII-lea, Gerona (Spania).



Planul claustrum-*ului catedralei din Gerona*, conform reconstituirii lui Marius Schneider (din *Pietre che cantano*, Milano 1976).

Analogia dintre muzică şi arhitectură porneşte de la două premise: pe de o parte, ideea că raporturile geometrice dintre spaţiile arhitectonice şi cele aritmetice ale timpilor muzicali pot fi reduse la noţiuni numerice simple; pe de altă parte, concepţia conform căreia un edificiu, conceput ca un mic Univers, reflectă armonia muzicală a cosmosului.

● MUZICĂ ŞI COSMOLOGIE

Atât cultura occidentală, cât şi cea orientală au considerat, timp de secole, că muzica este un reflex al armoniei cosmice. Platon descrie Universul ca pe un imens *carillon*: o melodie continuă, rezultată din mişcarea aştrilor. Filozoful chinez Yo-ki consideră că „muzica este armonia dintre Cer şi Pământ. Graţie armoniei, toate fiinţele se nasc şi se transformă. Muzica îşi trage din Cer virtuţile sale benefice." Un text indian medieval consideră că muzica este un semn al nemuririi. Totul se conformează muzicii celeste pe care oamenii încearcă zadarnic să o imite.
Unele edificii sacre au fost concepute pe baza acestui simbolism.

● *PIETRE CARE CÂNTĂ*

În cartea sa *Singende Steine,* etnomuzicologul Marius Schneider subliniază corespondenţa surprinzătoare dintre simbolurile reliefurilor sculptate pe capitelurile galeriilor exterioare ale Mănăstirilor Saint Cugat şi Gerona, din Catalunia, şi un text indian despre muzică din secolul al XIII-lea. Dacă este dificil să propunem o relaţie directă între galeriile mănăstirilor şi acest text, pare verosimil să presupunem că ambele fac apel la cunoştinţe muzicale similare care, în timp, s-au pierdut.

Jubal, Pitagora şi Philolaos, din *Theorica musice*, de Franchino Gafurio, Milano, 1492.

Dosso Dossi, *Alegoria Muzicii*, cca 1530, Florenţa, Museo della Fondazione Horne.





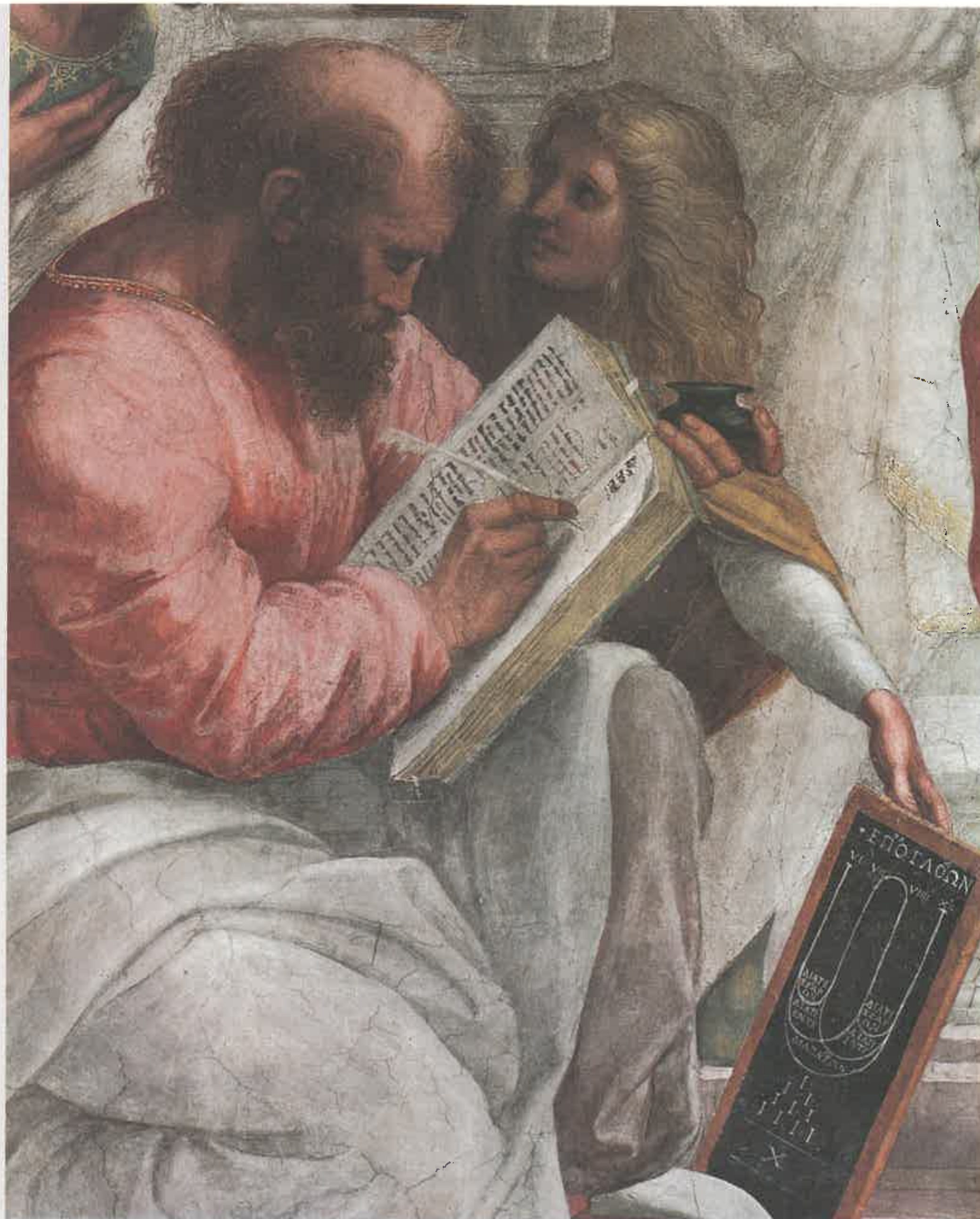
Textul indian sugerează o serie de relaţii constante între unele animale şi notele muzicale, astfel încât nota *re,* de exemplu, este reprezentată de păun, *mi* – de bou, *si* – de cal ş.a.m.d. Aceleaşi animale apar pe capitelurile celor două *claustrum*-uri catalane, construite în stil romanic, şi par să „recompună", conform unei structuri complexe, secvenţa notelor unui imn medieval dedicat sfântului local Cucufate.
Surprinzător, strofa muzicală a imnului corespunde succesiunii celor patruzeci de note (pe şaptezeci de coloane) reprezentate de animalele sculptate pe capiteluri.

● FIGURI ALEGORICE

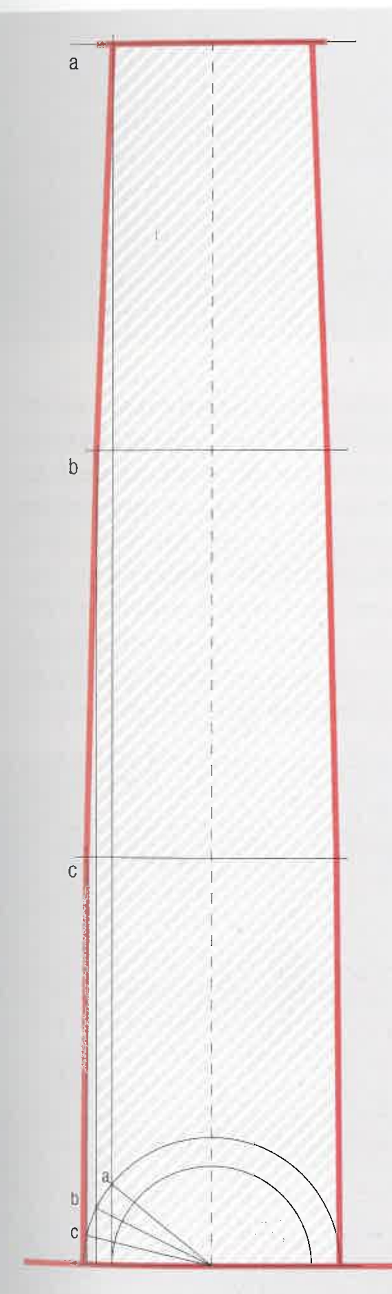
În perioada Evului Mediu şi a Renaşterii, reflecţia filozofică şi teologică cu privire la raporturile muzicale se sprijină simbolic şi pe figurile lui Pitagora şi Tubalcain. În *Alegoria Muzicii*, Dosso Dossi (1479–1542) se inspiră din viaţa personajului biblic Tubalcain (*Geneza* 4, 19–22), meşterul făurar considerat, în Evul Mediu, inventatorul muzicii, alături de fratele său, harpistul Jubal. Identitatea celor două figuri feminine care apar în tablou este controversată: cea care stă aşezată ar putea fi sora celor doi, Naama, în timp ce femeia complet nudă ar fi o reprezentare a Muzicii. Prima dintre acestea ţine în mână o tăbliţă pe care este desenat un fel de portativ circular cu şase linii, care face aluzie la muzica sferelor cereşti.
Lângă Tubalcain şi Jubal este înfăţişat Pitagora, aşa cum apare şi pe coperta lucrării *Theorica musice*, publicată în 1492 de Franchino Gafurio. Aici, în timp ce Jubal supraveghează munca meşterilor făurari din atelierul fratelui său, Pitagora şi discipolul său, Philolaos, experimentează raporturile muzicale care rezultă dintr-un anumit număr de lovituri de ciocan, din ciupirea corzilor de diferite lungimi sau din lovirea vaselor care conţin cantităţi diferite de lichid.
Astfel, şi în domeniul de care ne ocupăm sunt fundamentale relaţiile proporţionale şi numerice.

Arhitectura şi teoria proporţiilor

Filozoful grec Philolaos aşeza la baza armoniei „discordanţa concordă" şi anume acordul unor consonanţe inegale reprezentate de proporţii diferite, precum raportul dintre 3 şi 4 sau 2 şi 3. Cântând la monocord, maestrul său, Pitagora, descoperise că armonia muzicală rezultă din raporturile stabilite între numerele mici; astfel, triunghiul platonic sau *lambda*, considerat secretul armoniei muzicale şi, deci, universale, pornind de la numărul 1 oferă două posibilităţi de progresie: prin raportul de dublare (1, 2, 4, 8) şi prin cel de triplare (1, 3, 9, 27). Ideile pitagoreice au fost susţinute de o serie de pasaje biblice. În *Geneza* (6, 15), Iahve îi indică lui Noe dimensiunile arcei: 300 de coţi lungime, 50 în lăţime şi 10 în înălţime, conform unui raport de 6:1 şi de 30:1. În *Cartea Exodului* (25, 10), Iahve îi explică lui Moise că Arca Legământului va măsura 2,5 coţi în lăţime, 1,5 în lungime şi 1,5 în înălţime. În fine, Templul lui Solomon (*Cartea Regilor,* 6, 2) va avea 60 de coţi lungime, 20 lăţime şi 30 înălţime, cu un raport de 3:2 şi 2:1. Toate acestea sunt imagini simbolice ale Universului, bazate pe relaţii proporţionale, în conformitate cu afirmaţia biblică „Dar tu ai prevăzut totul cu măsură, număr şi greutate" (*Cartea Înţelepciunii,* 11, 20).



Rafael, *Tabelul lui Pitagora,* detaliu din *Şcoala din Atena*, 1509–1510. Roma, Palatul Vatican. Un discipol al lui Pitagora ţine o tăbliţă care arată raporturile muzicale ale lirei cu patru corzi (sus) şi *lambda* sau triunghiul platonic.



La dreapta: *Metodă de determinare a entasis-ului unei coloane.* Se trasează o perpendiculară care uneşte partea superioară a coloanei cu baza acesteia (diametrul la baza unei coloane), de-a lungul liniei mediane. Din centrul astfel obţinut se trasează un cerc concentric perimetrului diametrului bazei coloanei. Transpunând în plan vertical cele două semicercuri, se identifică o porţiune de arc care este împărţită în trei segmente egale, corespunzând punctelor a, b şi c, în segmentul dintre baza coloanei şi proiecţia marginii bazei superioare. De aici pornesc tot atâtea semidrepte care vor determina de-a lungul profilului coloanei un *entasis* de circa 1/3 din înălţimea totală.

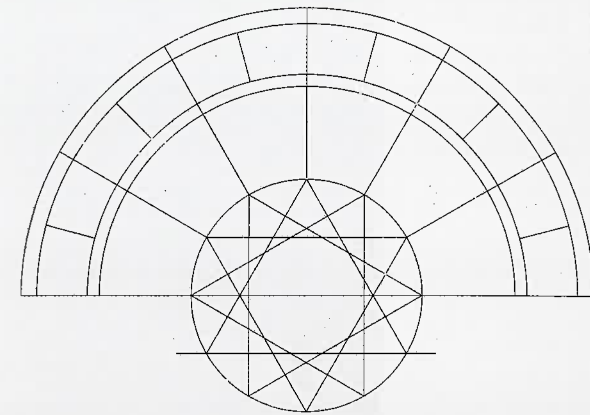
● SIMŢUL ARMONIEI

„Secretul" armoniei muzicale putea fi tradus în raporturi spaţiale sau geometrice, ceea ce a permis, încă din Antichitate şi pe întreg parcursul Evului Mediu şi al Renaşterii, construirea unor edificii în armonie cu legile Universului.

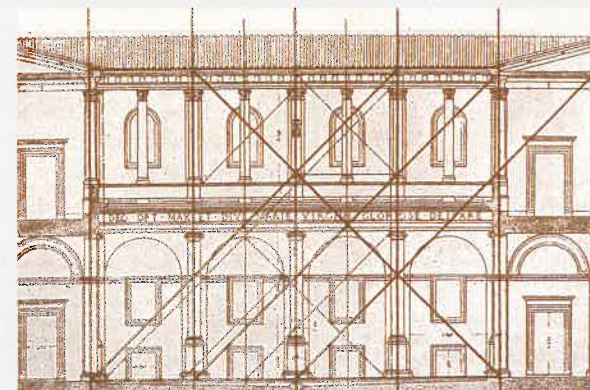
În arhitectura greco-romană, atenţia acordată proporţiilor este dovedită de calculele geometrice pentru stabilirea dimensiunilor *entasis*-ului, partea mai îngroşată a fusului unei coloane, care permiteau corectarea efectului optic al colonadei templului, într-o perspectivă ascendentă, şi confereau materiei o senzaţie de elasticitate, ca şi cum coloanele ar fi reacţionat la greutatea arhitravei. Un alt tip de calcul geometric este propus de Vitruvius în vederea determinării proporţiilor unui teatru.

Arhitecţii medievali au preluat aceste învăţături. În proiectul pentru o biserică cisterciană, reprodus în *Agenda* lui Villard de Honnecourt (prima jumătate a secolului al XIII-lea), modulul constitutiv este pătratul. Opt pătrate reprezintă lăţimea maximă a planului, iar douăsprezece lungimea acestuia conform unui raport de 2:3. Numărând pătratele, zona corului păstrează un raport de 4:3, în timp ce raportul care caracterizează transeptul este de 8:4. Aceste relaţii, care se regăsesc în teoria muzicală, au influenţat şi arhitectura Renaşterii. Capela Sixtină, de exemplu, pare să se inspire din proporţiile templului biblic al lui Solomon, după cum confirmă o xilogravură care ilustrează comentariul la *Cartea lui Ezechiel (Note)* publicat de Nicolaus de Lyra în 1485.

Şi Bramante a folosit raporturile muzicale la conceperea galeriei exterioare a Bisericii Santa Maria della Pace din Roma, ai cărei pereţi sunt proporţionaţi pe baza unui raport de 4:3, în timp ce Palladio, în tratatul *Celor patru cărţi despre arhitectură* (1485), recomandă şapte tipologii de încăperi care variază, dacă putem să spunem aşa, în ordinea descrescătoare a perfecţiunii, de la cerc la pătrat, la pătrat şi treime (3:4), la pătrat şi jumătate (2:3), la pătratul dublu (1:2).



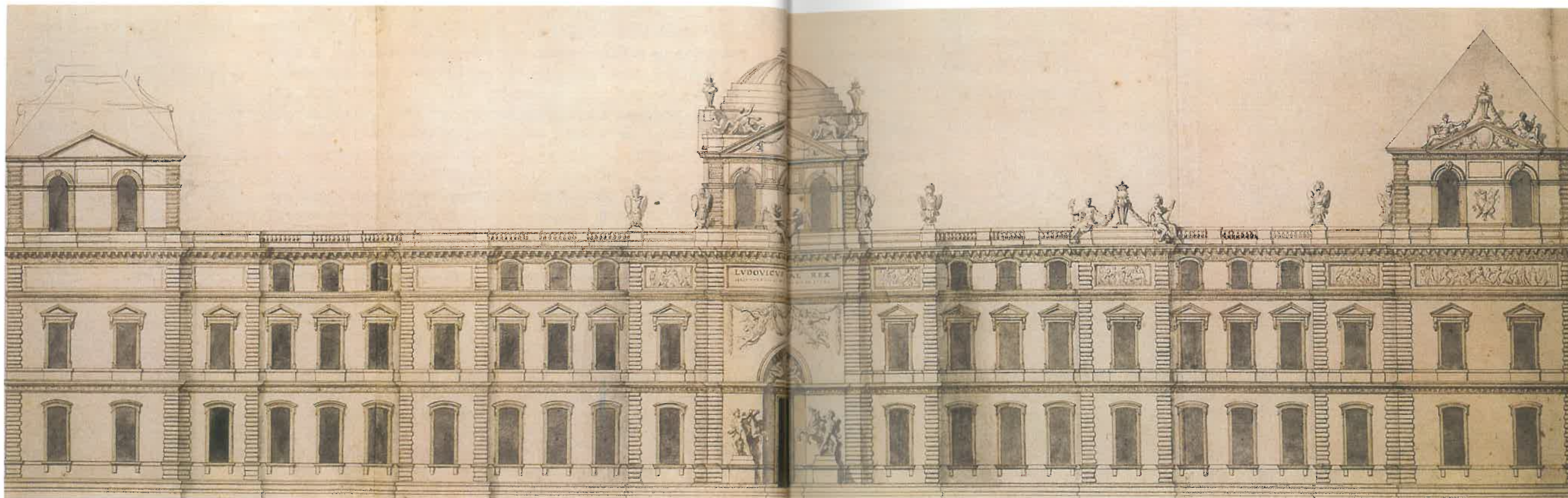




De sus în jos: *Schema de construire a parterului teatrului, după Vitruvius.* Vârfurile triunghiurilor indică împărţirea celor şase sectoare de gradene (bolţari).

Bărbaţi luptându-se şi planul unei biserici cisterciene, din *Agenda* lui Villard de Honnecourt, *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională.

Schema proporţiilor planului superior al galeriei exterioare a Bisericii Santa Maria della Pace din Roma, de Donato Bramante, 1500–1504, după un desen de Paul-Marie Letarouilly.



Charles Le Brun (atribuit acestuia), *Proiect pentru faţada estică a Luvrului*, realizat după 1667. Paris, Luvru, Cabinet des Dessins.

● SECŢIUNEA DE AUR

Utilizată în diferite moduri de pictori şi arhitecţi, secţiunea de aur este, conform definiţiei sale geometrice, „acea parte a unui segment care rezultă ca medie proporţională între întregul segment şi cealaltă parte a acestuia". Dacă segmentul este AB, secţiunea de aur a acestuia, AX, rezultă din proporţia AB:AX = AX:XB. O astfel de condiţie se poate obţine prin intermediul unor construcţii geometrice simple care permit, pe lângă determinarea unor segmente de dreaptă, crearea dreptunghiurilor conform secţiunii de aur, folosite în mod deosebit la realizarea templelor şi a monumentelor.

Parthenonul, cel mai frumos templu al Antichităţii, a fost construit pe baza unui dreptunghi de aur. Modulul de bază este piciorul atic (19,24 cm), care intră de 160 de ori, respectiv de 360 de ori în lăţimea şi lungimea stilobatului (soclul pe care se sprijină coloanele, 30,78 x 69,26 metri). Raportul dintre 360 şi 160 este de 2,25, adică, $\sqrt{5}$ număr care reglementează aici relaţiile dintre diferitele dreptunghiuri armonice.

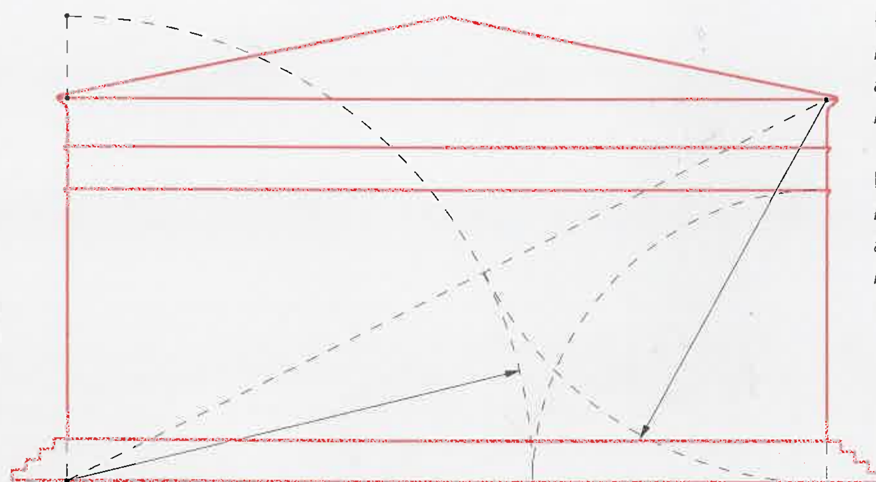
De la Vitruvius ştim că, pentru a obţine comanda unui edificiu, arhitecţii erau nevoiţi să depună un fel de referat aritmetic care să prezinte dimensiunile şi raporturile proporţionale, împreună cu o schiţă geometrică care să prezinte suprafeţele. Este ceea ce au făcut şi Iktinos şi Kallikrates când au proiectat Parthenonul. Aplicarea secţiunii de aur în arhitectură va fi reluată în perioada Renaşterii şi datorită publicării primei ediţii tipărite a operei lui Vitruvius, sub îngrijirea lui Cesare di Lorenzo Cesariano (1483–1543), arhitect şi autor de tratate milanez, discipol al lui Bramante.

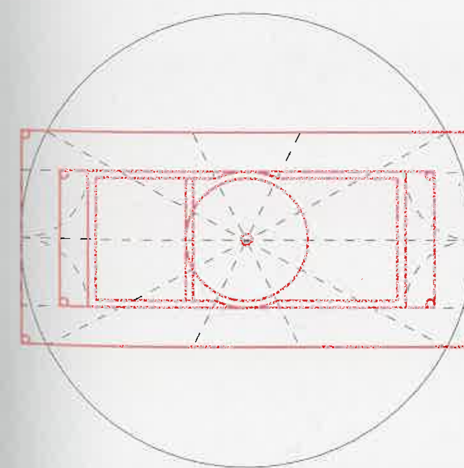
În Franţa, aplicarea legilor proporţiilor se datorează lui Claude Perrault (1613–1688), medic şi arhitect amator, primul autor, alături de Louis Le Vau şi Charles Le Brun, al faţadei estice a Luvrului. În secolul al XVIII-lea, rigoarea aplicării secţiunii de aur a devenit inconsecventă, în timp ce secolul al XIX-lea s-a lăsat atras de redescoperirea nostalgică a limbajelor arhitectonice din trecut.

În secolul XX, Le Corbusier va fi primul care va reveni la problematica proporţiilor şi la aplicarea secţiunii de aur.



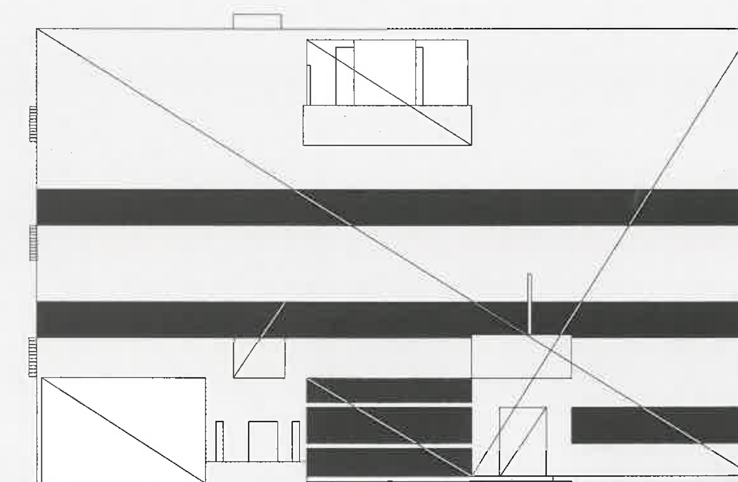
Procedeu geometric de construire a segmentului de aur. Se împarte segmentul AB în două. Jumătatea este transpusă pe verticală, obţinându-se punctul O. Se uneşte A cu O. Se poziţionează compasul în punctul O, cu raza OB. Se trasează un cerc care va intersecta segmentul AO în punctul H. Se poziţionează compasul în punctul A, cu raza AH. Se trasează un arc de cerc care va determina, pe segmentul AB, un punct X. Se obţine astfel: AB:AX = AX:XB.





La stânga: *Proporţiile de aur aplicate faţadei Parthenonului.*

La dreapta: *Dreptunghiul de aur aplicat planului Parthenonului.*



Le Corbusier şi Pierre Jeanneret, *Schema proporţională a faţadei, bazată pe dreptunghiul de aur – intrarea în Vila Stein din Graches*, 1927.

Arhitectură şi antropomorfism

Relaţiile dintre om, edificiu şi oraş nu pot fi descrise ca simple relaţii între conţinut şi conţinător. Edificiul şi oraşul pot fi considerate extensii şi proiecţii ale gândirii omului şi ale rolului său în lume. Aşadar, din raţiuni simbolice, planimetria oraşului sau a satului se conformează unui model antropomorfic care se repercutează şi asupra formelor arhitectonice, pornind de la analogii structurale cu corpul omenesc.

● MICROCOSMOS ŞI MACROCOSMOS

Conceptul este destul de simplu şi răspândit în cadrul unor culturi diferite: cosmosul şi omul au aceeaşi formă. Nu întâmplător, omul este considerat adesea expresia cea mai înaltă a creaţiei. O asemenea identitate de forme este în măsură să garanteze „natura universală" a omului, aproape imortalitatea acestuia. Cu toate acestea, nu „imaginea Universului este cea care o «cosmizează» pe cea a omului", explică Mariella Spagnoli Mariottini, specialist în culturile orientale, ci imaginea omului este cea care o „antropizează" pe cea a Universului. De aici decurge şi ideea unui „macroantropos", a omului cosmic, fiinţa divină: *Purusha* în India, *P'an-Ku* în China, *Tiamat* în cultura mesopotamiană (acesta din urmă îşi oferă propriul trup pentru a crea Universul). Un Univers care, în consecinţă, va căpăta aceeaşi formă, a corpului omenesc, precum polinezianul *Tangaroa*. Astfel, părul omului cosmic sunt pădurile, ochii acestuia – Soarele şi Luna, respiraţia sa este vântul, după cum dovedeşte şi fiinţa primordială prezentă în miturile cosmologice din Oceania.

● CULTURILE PRIMITIVE ŞI ETNOGRAFICE

În satul neolitic, ca şi în cazul *kraal*-ului sud-african, cercul periferic care delimitează spaţiul intern, favorabil şi primitor, de cel exterior, ostil şi periculos, reprezintă o reluare a relaţiei dintre Pământ şi oceanul care îl înconjoară. În mijlocul satului se află stâlpul ritual, centrul lumii şi simbol falic, în timp ce coliba cu conotaţii securizante aminteşte de pântecele femeii, iar acoperişul trimite la bolta cerească. Culturile africane din Fali (munţi din nordul Camerunului) şi din Dogon (regiune din Mali) sunt întemeiate pe o simbologie integral antropomorfă. În cultura Fali, planimetria satului imită imaginea Pământului, care prezintă cap, membre superioare şi inferioare, având în centru sexul căruia îi corespunde hambarul (*mabeli*). La rândul său, hambarul are o formă umană stilizată. În cultura Dogon, un zeu necreat, *Amma*, unindu-se cu Pământul, creaţia sa, a generat Universul, fiinţele negative şi fiinţele pozitive, respectiv doi *Nommo* primordiali. Din aceştia au luat naştere patru strămoşi de sex masculin şi patru de sex feminin care, autofecundându-se, au produs cei opt strămoşi ai familiilor dogon, devenind la rândul lor *nommo*. Unul dintre aceştia a renunţat la condiţia sa cerească pentru a ordona lumea şi pentru a-i crea pe oameni, pe care i-a înzestrat cu opt articulaţii, corespunzând pietrelor *dogué*, sufletului omului şi celor opt strămoşi. Din acest motiv, articulaţiile sunt masculine (articulaţiile umerilor şi ale coapselor) sau feminine (articulaţiile coatelor şi ale genunchilor), ca şi familiile care echivalează, fiecare, cu o articulaţie. Pentru a se căsători, indivizii trebuie să aparţină unor familii de sex diferit. Planimetria oraşului dogon reflectă această concepţie. Marile case ale familiilor ocupă regiunea corespunzătoare pieptului şi abdomenului. Spaţiile comune sunt picioarele, casele femeilor fertile sunt membrele superioare, casele sfatului (*toguna*) constituie capul. Fiecare locuinţă prezintă, la rândul său, un simbolism antropomorf.



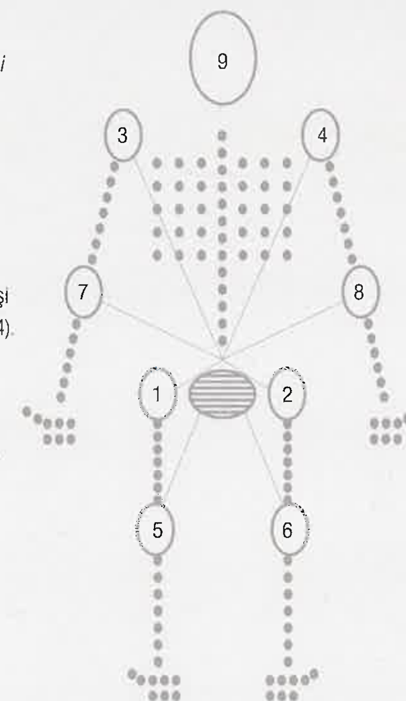
Vedere aeriană a unui kraal *zulu.* Eshowe (Republica Africa de Sud). *Kraal-ul* (de la termenul portughez *corral*, însemnând ţarc pentru animale) este tipul de aşezare tipic populaţiilor din sudul Africii, caracterizat de colibe dispuse în formă de cerc sau de potcoavă.



La stânga: *Statuie din lemn înfăţişându-l pe Tangaroa, provenind din Rurutu, Polinezia Australă*, înainte de 1821. Londra, British Museum. Zeul-demiurg Tangaroa are corpul compus din corpurile tuturor oamenilor.



La dreapta: *Vedere aeriană a unui oraş dogon.* Diafarabe (Mali).

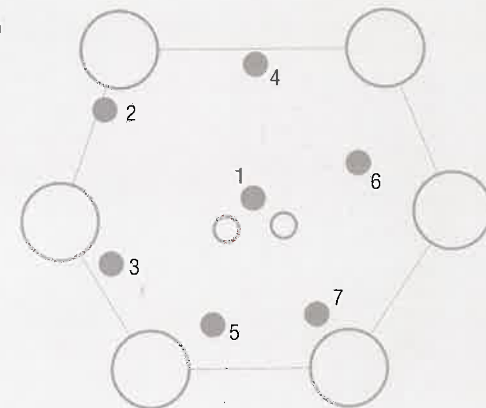


Schema organizării triburilor dogon în termeni antropomorfici şi conform sistemului articulaţiilor.

1, 2, 3, 4. Cei patru strămoşi primordiali (*nommo*) masculini: articulaţiile coxo-femurale (1, 2) şi scapulo-humerale (3, 4).

5, 6, 7, 8. Cei patru strămoşi primordiali feminini: articulaţiile genunchiului (5, 6) şi ale cotului (7, 8).

9. Capul: ordinea teritorială.



Schema spaţiului central al unui sat fali. Camerun (vestul Africii).

1. Capul (sau organul sexual)
2. Spatele
3. Braţul drept
4. Braţul stâng
5. Coapsa dreaptă
6. Coapsa stângă
7. Piciorul drept



Francesco di Giorgio Martini, *Schema oraşului antropomorf*, din *Trattato di architettura civile e militare*, cca 1485. Florenţa, Biblioteca Medicea Laurenziana.

● DE LA ANTICHITATE LA LUMEA CREŞTINĂ

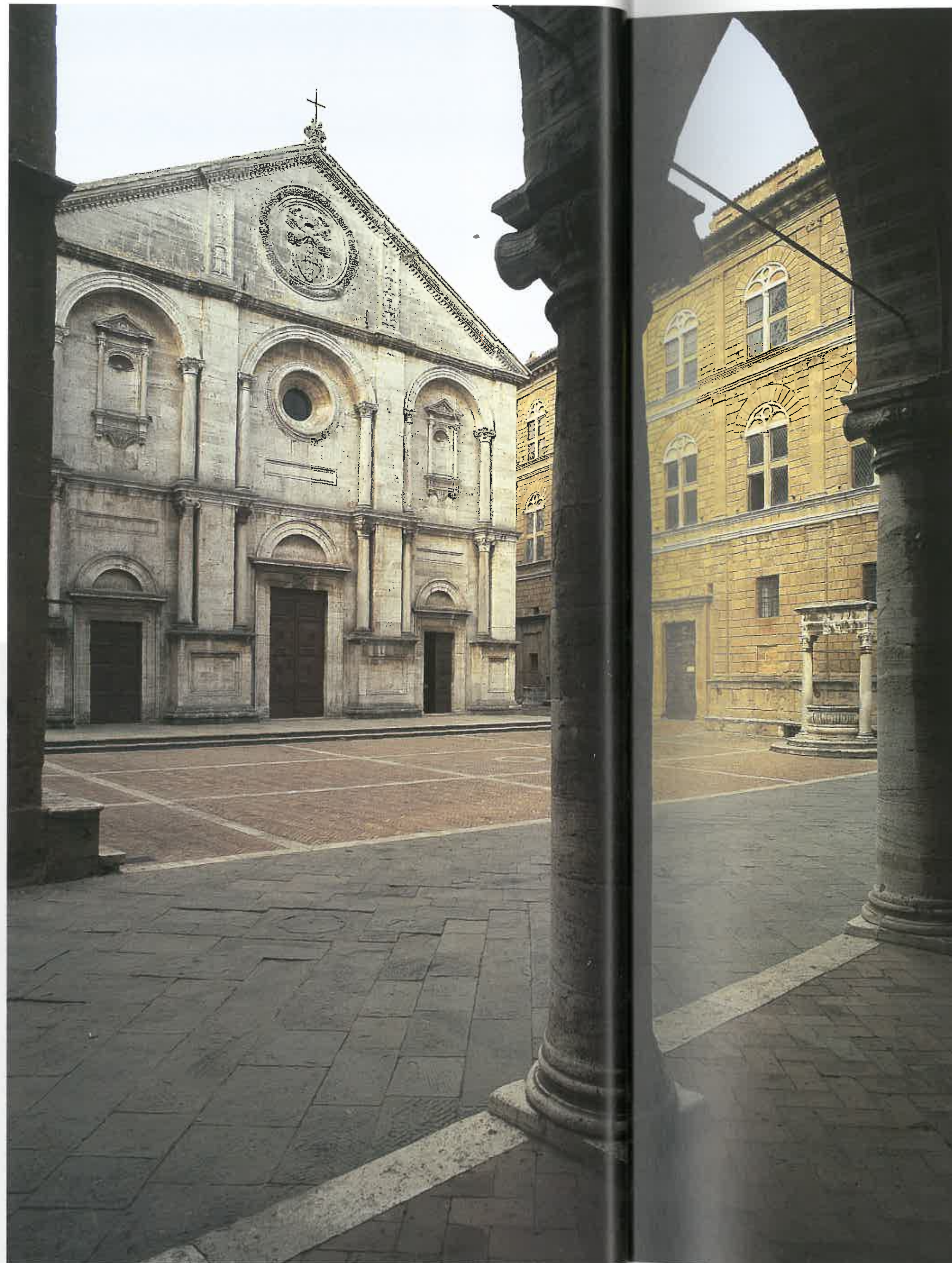
Rezerva înnăscută a gândirii greceşti faţă de o concepţie antropomorfică a divinităţii, după cum mărturisesc reflecţiile lui Xenofan, a produs distincţii şi mai subtile. Platon explică în *Timaios* motivul pentru care lumea nu este antropomorfă. Când a creat Universul, demiurgul a considerat inutil să-l înzestreze cu mâini... sau cu picioare ori, în general, cu ceva care să ajute la mers, din moment ce lumea nu trebuie să meargă sau să apuce obiecte. În următoarele pasaje, filozoful grec aduce argumente contrare pentru a justifica faptul că omul, creat de acelaşi demiurg, are şi mâini şi picioare care alcătuiesc un corp aflat, înainte de toate, în slujba capului „care este lucru preadivin", „domină tot ceea ce există în noi" şi are aceeaşi formă sferică ca şi Universul.

Există, aşadar, o analogie între lume (care are un *omphalós*, un buric, un centru, situat la Delfi) şi om. Cu toate acestea, elementul fundamental al acestei relaţii porneşte de la ideea că lumea reprezintă exemplul cel mai înalt al armoniei omeneşti, astfel încât templul, din oglindă a Universului, devine, inevitabil, oglindă a omului.

Creştinismul împărtăşeşte această concepţie, întreaga lume creată fiind identificată cu Hristos. Omul, Hristos şi Universul se suprapun. Hildegard din Bingen (1098–1179) subliniază faptul că Universul este la fel de întins pe cât de înalt, asemenea unui om cu braţele întinse. De aceea, Hristos devine „macrantropos" al noii ere, iar bisericile – noul model al Universului „antropizat", adică umanizat.



Omul în cercul puterilor cosmice, pagină cu miniaturi din *Sanctae Hildegardis revelationes*, secolul al XIII-lea. Lucca, Biblioteca Statale.



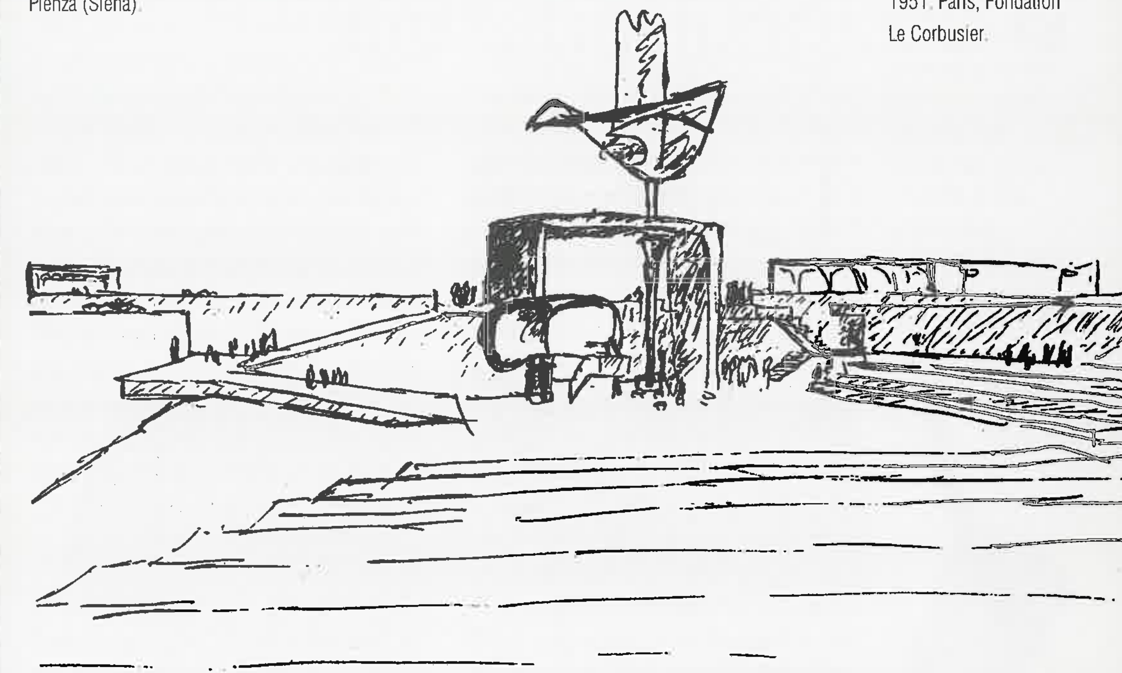
La stânga: Bernardo Rossellino, *Piaţa Pio II Piccolomini*, cca 1459–1462. Pienza (Siena).

● ORAŞUL IDEAL

Şi arhitecţii Renaşterii au folosit ca sursă de inspiraţie proporţiile corpului omenesc. În viziunea lui Leon Battista Alberti (1404–1472), „aşa cum într-o fiinţă însufleţită fiecare membru este în armonie cu celelalte, tot aşa părţile unei clădiri trebuie să se îmbine între ele."

Pentru Francesco di Giorgio Martini (1439–1502), relaţia cu corpul omenesc se extinde la organismul urban: „Oraşul, având ca raţiune de a fi forma corpului omenesc [...] are toate părţile şi membrele într-o perfectă armonie." Piaţa ar corespunde buricului, catedrala sau palatul seniorial, după caz, capului. În proiectele unor arhitecţi şi teoreticieni precum Filarete (1400–1469), Bernardo Rossellino (1409–1464) şi, mai târziu, Bernardo Buontalenti (1536–1608), planurile urbanistice geometrice sunt cele care instituie relaţia dintre oraş şi armonia cosmică.

Pornind de la asemenea concepţii, Le Corbusier a ales, când a proiectat oraşul Chandigarh din regiunea indiană Punjab, emblema mâinii deschise pentru un fel de sculptură semimobilă, orientată în funcţie de vântul care suflă dinspre Munţii Himalaya.



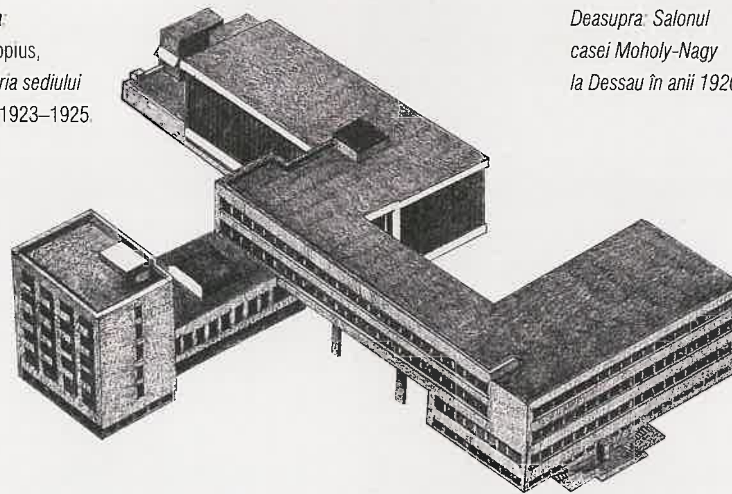
Le Corbusier, *Studiu pentru proiectul monumentului mâinii deschise la Chandigarh*, 1951. Paris, Fondation Le Corbusier.



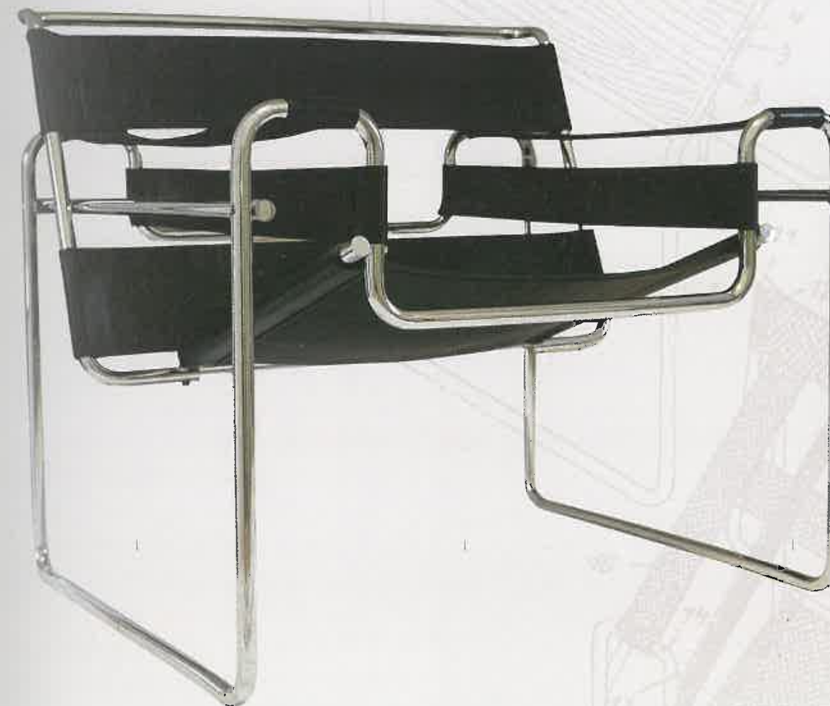
La stânga: William Morris, *Pimpernel*, tapet, 1876. Londra, Victoria & Albert Museum.



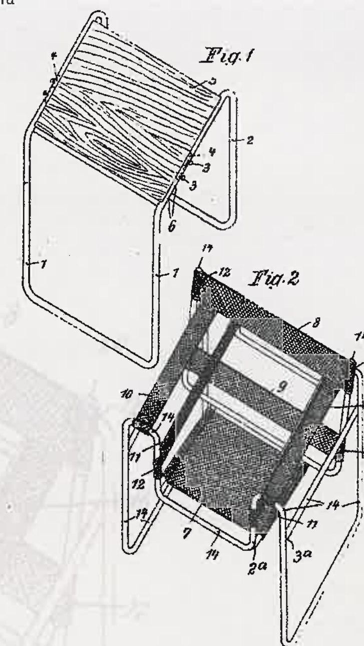
Deasupra: *Salonul casei Moholy-Nagy la Dessau în anii 1920.*



La dreapta: Walter Gropius, *Axonometria sediului Bauhaus*, 1923–1925. Dessau.



Marcel Breuer, *Fotoliu B3*, 1925. *Wassily* – un omagiu adus lui Kandinski – este numele dat fotoliului german din tuburi de oţel şi ţesătură neagră. Eisengam.



Marcel Breuer, *Brevetul pentru mobilierul din tuburi de oţel*, 1927. Weil am Rhein, Vitra Design Museum.

Arhitectura şi designul industrial

Termenul „design", aşa cum explică Walter Gropius (1883– 1969), „cuprinde, în general, întreaga orbită a ceea ce ne înconjoară şi este realizat de mâna omului, de la simplul bibelou din viaţa de zi cu zi la trasarea ansamblului unui oraş întreg." Începând cu revoluţia industrială, tipizarea componentelor arhitecturii a permis realizarea unor artefacte funcţionale, accesibile publicului larg, în măsură să satisfacă şi exigenţe de ordin estetic. Obiectul de design a devenit, astfel, un fel de operă de artă reproductibilă, dar concepută cu aceeaşi grijă investită în producerea unei opere unicat. Literal, design industrial înseamnă „proiectarea unor obiecte produse industrial", dar, conform unei păreri larg răspândite, această expresie ajunge să acopere întreaga configuraţie ambientală umană „de la lingură la oraş", conform fericitei formule propuse de Ernesto Nathan Rogers (1909–1969). De aceea, designul industrial poate fi considerat ultimul vestigiu al antropocentrismului care a influenţat atât de mult arhitectura.

● ORIGINILE

Originile designului industrial datează din perioada mişcării engleze *Arts and Crafts,* concepută şi promovată de William Morris (1834–1896). Influenţat de ideile criticului de artă John Ruskin (1819–1900), care încerca să reabiliteze talentul creator al meşteşugarilor şi organizarea muncii din Evul Mediu, Morris a instituit o relaţie de opoziţie între artă şi industrie, între creativitatea artistică şi producţia de serie. În 1861, a întemeiat o firmă care producea piese de mobilier şi unelte, tapete, ţesături, tapiţerii şi vitralii, a căror valoare estetică de cea mai înaltă calitate răspundea şi exigenţelor practice. Ulterior, aceeaşi problematică avea să fie aprofundată de Walter Crane şi Lewis Day, cel din urmă fiind considerat şi „primul designer". Aceste idei noi îl vor influenţa considerabil pe Henri van de Velde (1863–1957), arhitect şi teoretician al mişcării *Art Nouveau,* care în 1903 preconiza deja o „structură logică a produselor", identificând structura edificiilor şi a obiectelor cu valoarea lor ornamentală. Diferite obiecte de uz cotidian şi de mobilier vor îmbina, astfel, eleganţa decorativă, marcată de o liniaritate accentuată, cu funcţionalitatea. Răspândirea mişcării *Art Nouveau* în Europa avea să favorizeze, ulterior, fuziunea dintre artă şi producţia industrială; în acest climat, pictorul şi designerul german Peter Behrens (1868–1940), arhitect şi consilier al Companiei Generale de Electricitate din Berlin (AEG), va ajunge să proiecteze, în 1907, fabrici, magazine şi chiar obiecte de design.

● BAUHAUS

Bauhaus („casa de construcţie"), episod fundamental al naşterii designului industrial, îşi trage numele de la Institutul de arte şi meserii întemeiat de Walter Gropius în 1919, ca urmare a reorganizării Şcolii de arte aplicate din Weimar, Germania. Obiectivul principal al şcolii, la conducerea căreia au urmat Hannes Mayer şi Mies van der Rohe, era acela de a proiecta obiecte care să poată fi produse în serie, experimentând materiale noi, printre care oţelul şi placajul curbat. După închiderea şcolii Bauhaus, în 1932, unii proiectanţi (printre care László Moholy-Nagy şi Marcel Breuer) şi-au continuat activitatea creatoare în Statele Unite ale Americii.

● ERGONOMIA

Ultima frontieră a designului industrial, ale cărui produse sunt expuse în diferite muzee asemenea unor adevărate opere de artă, este ergonomia care studiază condiţiile şi mediul de lucru în raport cu exigenţele psiho-fizice, făcând apel şi la alte discipline precum medicina muncii şi fiziologia.





Tastatură şi mouse ergonomice, 2001. Principalul scop al ergonomiei este acela de a îmbunătăţi raportul om–maşină–mediu, exemplele cele mai elocvente fiind modificările continue, nu numai de ordin estetic, aduse designului de tastaturi şi mouse-uri pentru computerele personale, adevărat simbol al epocii noastre.

Arhitectură şi decoraţie



Deasupra: Cultura maorilor, *Whare Runanga (casa reuniunilor).* Waitangi (Noua Zeelandă).

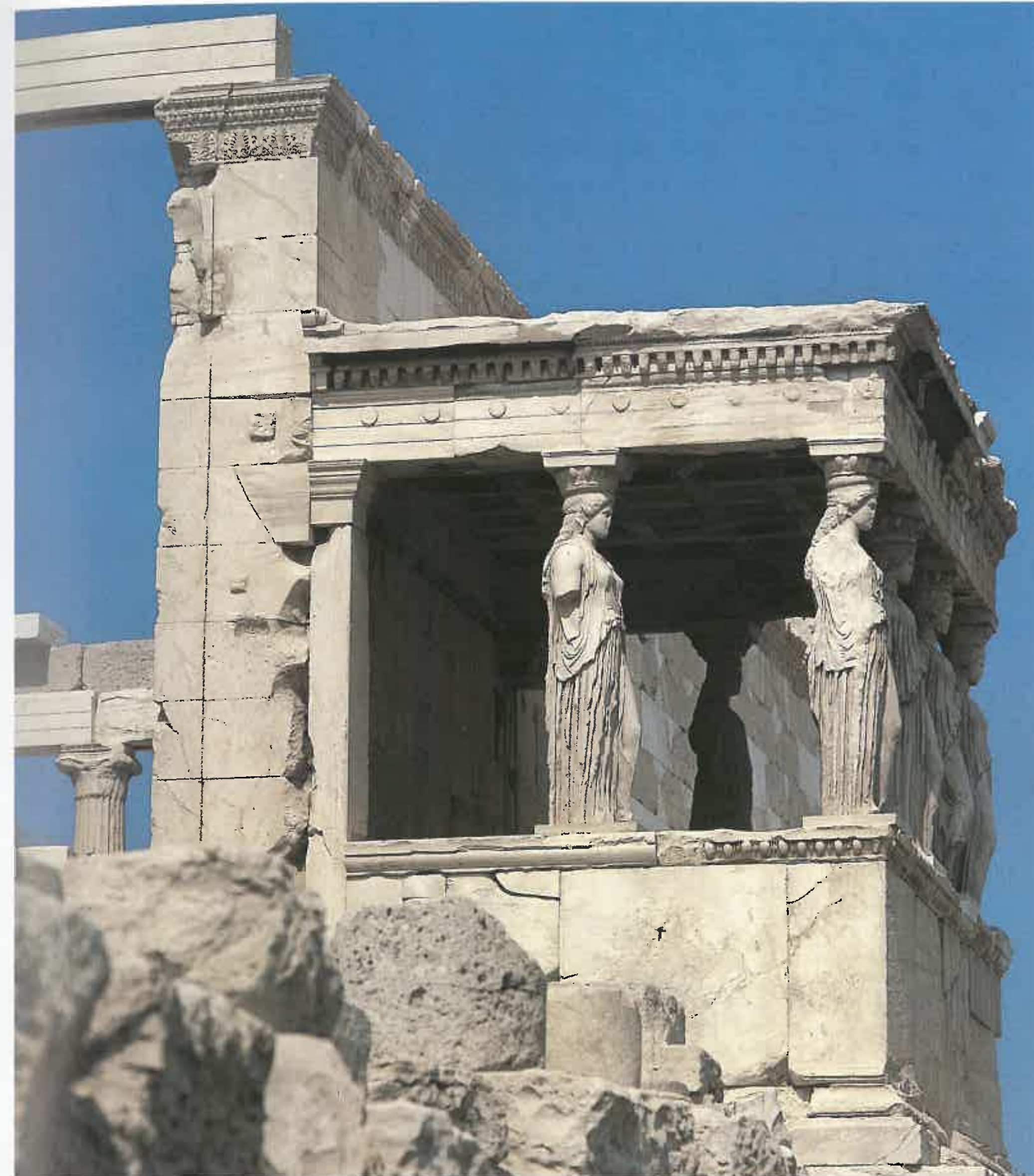
Un edificiu este decorat pentru a-l înfrumuseţa. Termenii latineşti *decor* şi *decus,* din care derivă *decoraţie*, au sensul de „frumos, elegant", „ilustru, demn".
Dacă a decora înseamnă, în general, „a orna cu picturi, decoraţiuni, podoabe", posibilităţile tehnice (plastice sau picturale) şi stilistice experimentate de-a lungul secolelor sunt nenumărate.

● ORIGINILE

Decorarea edificiilor are origini îndepărtate. Cele mai vechi exemple de reprezentări artistice datează din vremea artei rupestre (cu peste 20 000 de ani în urmă), dar nu se poate vorbi strict despre decoraţiuni arhitectonice, fiind vorba de picturi, modificate într-o măsură nesemnificativă. Dar, aşa cum a precizat şi antropologul André Leroi-Gourhan, este evident faptul că, deşi „nu se cunosc peşteri decorate în mod absolut identic", este frecventă gruparea elementelor conform unor ierarhii semnificative (cai, bizoni sau bouri în centru, însoţiţi de animale subalterne precum capre negre, mamuţi sau cerbi). În ce priveşte edificiile din lemn ale culturilor neolitice, ne putem face o idee despre acestea cu ajutorul unor exemple oferite de culturile etnografice.
În Noua Guinee, „casele spiritelor" din zona fluviului Sepik prezintă în partea frontală măşti cu chip omenesc (spiritele protectoare), în timp ce, la maorii din Noua Zeelandă, casa tipică pentru reuniuni are panouri cu sculpturi antropomorfe şi praguri din lemn şi sidef cu figuri umane stilizate acoperite cu tatuaje.



La dreapta: *Poarta Leilor,* 1300 î.Hr. Micene (Grecia).



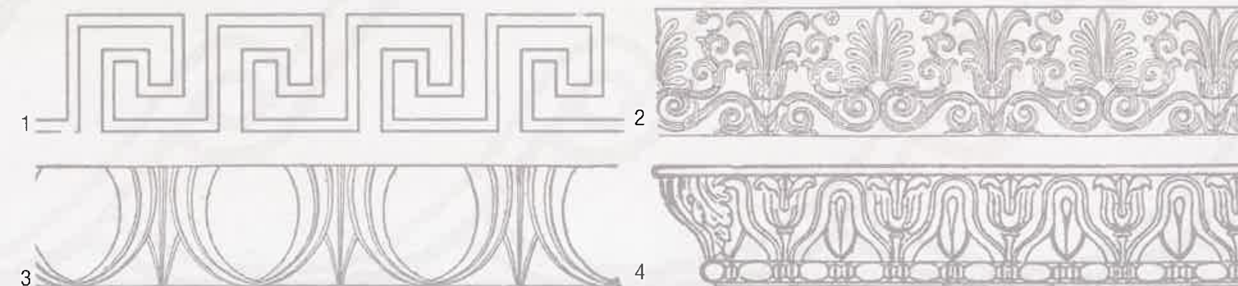
Galeria Cariatidelor, 422 î.Hr., latura sudică a Erehteionului. Atena, Acropola.

● ANTICHITATEA

Celebra Poartă a Leilor din Micene este unul din primele exemple de plastică arhitecturală din lumea europeană, anticipând o temă ce avea să capete o importanţă maximă pentru templul grec: decorarea timpanului. Dificultatea consta în introducerea, într-un triunghi, a unei scene complexe, legată de funcţia votivă a edificiului. În vederea păstrării unităţii tematice, s-a recurs iniţial la figuri angulare şi de monştri care să umple unghiurile ascuţite.
Începând cu jumătatea secolului al VI-lea, figurile sunt dispuse în „celule narative", în funcţie de spaţiu, astfel încât să pară cât mai naturale. În toate aceste cazuri însă este vorba de decoraţiuni care se suprapun structurii edificiului. Statuile-coloană ale Galeriei Cariatidelor din Atena reprezintă cel mai vechi exemplu de decoraţie sculpturală care coincide cu structura edificiului, problematică ce va fi dezvoltată mai ales în Evul Mediu: în



Reconstituire a frontonului templului din Egina, 530 î.Hr.



Motive decorative greceşti şi romane.
1. Meandru
2. Frunze de palmieri şi flori de lotus
3. Ove şi motive lanciforme
4. Mulură cu ornament roman şi fusarole

cazul portalurilor romanice, statuile-coloană vor decora abrazura sau pilaştrii centrali (*trumeau*) care susţin timpanul.

● EVUL MEDIU

Arhitectonica medievală privilegiază atât raportul dintre arhitectură şi decoraţia picturală, cât şi pe acela care instituie o relaţie între sculptură şi corpul construcţiei. Adesea, decoraţia subliniază suprafeţele cu variaţii şi contraste cromatice, creând un efect pictural, ca în cazul faţadei Palatului Dogilor din Veneţia. Nu este vorba de pictură propriu-zisă, ca în cazul bisericilor pictate din Moldova, ci de cărămizi de culori diferite. Precizia geometrică a faţadei Bisericii San Miniato din Florenţa constituie unul dintre cele mai rafinate exemple de utilizare a policromiei în Evul Mediu occidental. Dar cele mai înalte expresii ale decoraţiei policrome aparţin lumii islamice, unde sunt folosite materiale variate precum maiolica, stucul, sticla sau marmura, în vreme ce în Extremul Orient, structura de lemn a templelor şi palatelor este îmbogăţită de ornamente aurite. Bisericile bizantine de dată târzie sunt caracterizate prin dispunerea cărămizilor după anumite modele. Decoraţia sculpturală poate să coincidă cu elementele structurale, poate urma, evidenţia şi transfigura liniile portante ale arcelor şi bolţilor, ori se poate suprapune structurii.

● DE LA RENAŞTERE PÂNĂ ASTĂZI

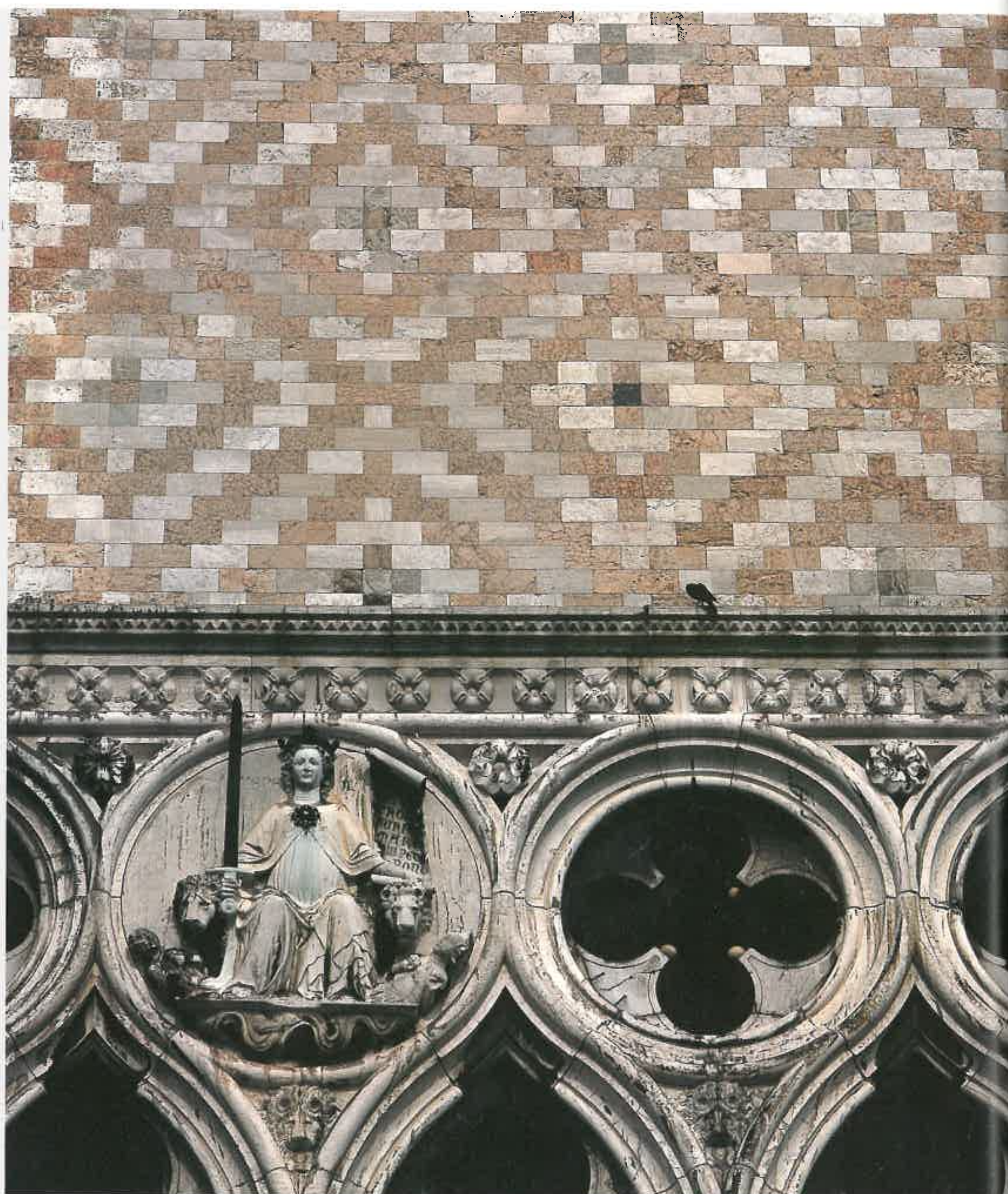
Sobrietatea decorativă a Renaşterii timpurii, caracterizată de căutarea echilibrului şi a purităţii formei, va ceda treptat locul unor ornamente arhitectonice tot mai rafinate şi somptuoase care marchează importanţa edificiilor. Bogăţia şi varietatea ornamentelor se vor accentua în perioada manierismului, ajungând în timpul barocului şi al rococoului la o adevărată proliferare a decoraţiunilor.

Dacă ulterior, la răspântia dintre secolul al XIX-lea şi secolul XX, o dată cu mişcările *Art Nouveau* şi *Liberty*, structura însăşi devine decoraţie, începând cu cel de-al doilea război decoraţia va fi „resorbită" de structură. Nu putem trece cu vederea excepţiile de rigoare, caracteristice unei epoci de experimentări, dar şi de „recuperări", aşa cum se petrece în cazul imensului mozaic care acoperă edificiul Bibliotecii Centrale a Universităţii Autonoma de Mexico, decorat cu motive precolumbiene, interpretate în cheie modernistă.



Portalul cu statui-coloană al catedralei, cca 1211. Reims (Marne, Franţa).

Biserica Hosios Lukas, detaliu al unei cupole cu ferestre decorate, secolul al XII-lea. Insulele Focide (Grecia).



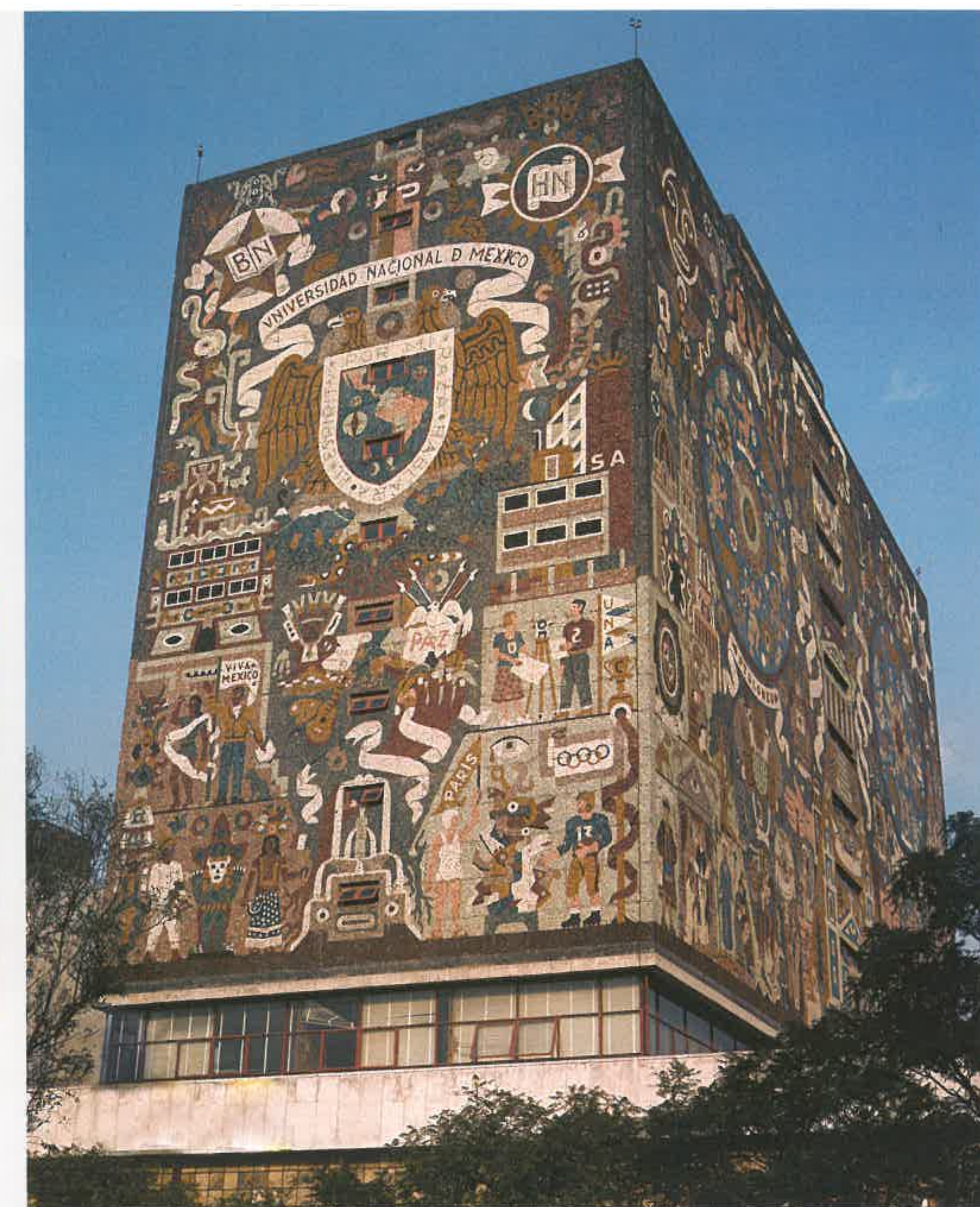
La dreapta: *Faţada Palatului Dogilor*, detaliu al decoraţiei, începând cu 1340. Veneţia.



Mănăstirea Voroneţ, decorată cu picturi parietale datând din 1547. Nordul Moldovei (Bucovina, România).



Deasupra: *Faţada Bazilicii San Minianto al Monte*, secolele XI–XIII. Florenţa.



Juan O'Gorman, *Biblioteca Centrală a Universităţii Autonoma de Mexico*, 1952–1953. Ciudad de Mexico.

Arhitectura şi natura



Fereastră caracteristică locuinţelor de lemn din regiunile arctice. Ilulissat (nord-vestul Groenlandei).



La stânga: Andrea Palladio, *La Rotonda*, cca 1550. Vicenza. În *Cele patru cărţi despre arhitectură*, Palladio descrie La Rotonda ca un loc dintre cele mai „plăcute şi încântătoare [...] situată pe un mic munte, uşor de urcat." Din moment ce vila se bucură din toate părţile de „priveliști fermecătoare [...] au fost construite logii pe toate cele patru faţade."

În cadrul raportului dialectic dintre arhitectură şi natură, proiectul unui edificiu, sat, oraş, parc sau al unei grădini poate institui o relaţie de opoziţie sau de armonie între elementul natural şi cel artificial. Natura reprezintă uneori o sursă de inspiraţie, dar şi o provocare.
În acest sens, grădina poate fi considerată cel mai semnificativ exemplu de încercare a omului de a adapta natura la propriile exigenţe. Nu întâmplător, în ultimele decenii, domeniul grădinarului-arhitect a devenit o adevărată profesie, cea de arhitect peisagist.



Un acoperiş din ardezie. Cônques (Aveyron, Franţa).

● AMPLASAREA EDIFICIILOR

La greci, întemeierea unui oraş presupunea consultarea oracolului; şi în Evul Mediu şi în perioada Renaşterii erau consultaţi astrologii în vederea alegerii locului şi erau executate ritualuri complexe înainte de construirea unor palate importante.
În paralel cu diferitele tradiţii astrologice, s-au dezvoltat şi teorii mai concrete pentru a stabili orientarea unui edificiu, teorii care ţin cont de mulţi factori în vederea îmbunătăţirii calităţii vieţii şi a mediului. Vitruvius s-a numărat printre primii care au oferit sfaturi şi precepte în acest sens, care aveau să fie interpretate de-a lungul secolelor, cu variantele şi adaptările de rigoare, de către autorii de tratate şi arhitecţi.



Casa numită a lui El Greco, secolul al XIV-lea. Toledo (Spania). O terasă mare (*zaguan*), atriumul şi un mic *patio* (curte interioară) sunt soluţiile adoptate pentru combaterea căldurii.

● EXPUNEREA

În mod evident, expunerea unei locuinţe sau a unei construcţii (nu şi cea a unei biserici care, din raţiuni simbolice, va fi orientată, în general, spre vest) este condiţionată de mediu. Încă din cele mai vechi timpuri, expunerea la soare a unui edificiu a constituit unul dintre aspectele preliminarii alegerii locului. În funcţie de climă, latitudine şi alţi factori de mediu, s-au adoptat soluţii diferite în vederea obţinerii unei iluminări şi a unei temperaturi optime.
În unele ţări, normele actuale de construire a şcolilor prevăd ca lumina să cadă pe bănci din partea stângă, ca sălile de clasă să prezinte un anumit volum, în funcţie de numărul de elevi, şi să fie bine aerisite. În ţările tropicale, adesea locuinţele nu au ferestre, în vreme ce în zonele cu climă uscată se tinde la reducerea deschiderilor pentru a proteja interiorul de căldura excesivă. Casele din zona mediteraneană sunt prevăzute cu obloane sau jaluzele, spre deosebire de cele din nord care prezintă ferestre numeroase şi ample pentru a asigura cât mai multă lumină.

● MATERIALELE DE CONSTRUCŢIE

Tehnicile edilitare din vechime privilegiau materialul autohton care era mai uşor de procurat. Menţionăm două exemple: ardezia, piatra de construcţie extrasă în Franţa şi în Anglia, este răspândită în nordul Europei ca material de îmbrăcăminte mai ales pentru acoperişuri, fiind un izolant termic perfect. Locuinţa mediteraneană tipică are pe acoperiş ţigle din lut aproape plate, în măsură să asigure o protecţie adecvată împotriva temperaturilor excesive, în timp ce în Africa se utilizează cel mai frecvent pământul nears şi paiele.

● FENG SHUI

Feng shui (în japoneză „vânt şi apă") este o disciplină inspirată de o veche tradiţie, atentă în mod deosebit la fenomenele naturii, care se va răspândi din Extremul Orient până în lumea occidentală. Conform principiului fundamental al *Feng shui*, lumea este străbătută de forţe pozitive care trebuie folosite cu respect şi de forţe negative care nu trebuie deranjate. Pentru a armoniza aceste forţe, contracarând eventualele influenţe negative, se studiază soluţii şi metode edilitare care sunt extinse şi la nivelul camerelor şi al mobilierului. Din *Feng shui* se inspiră în prezent şi marii arhitecţi occidentali, în frunte cu Norman Foster (autorul proiectului pentru sediul Hong Kong and Shanghai Bank, 1979). O viaţă în armonie favorizează nu numai sănătatea, ci şi afacerile: astfel, şi magnatul Donald Trump a dorit să planifice conform principiilor *Feng shui* giganticul proiect pentru Riverside South, la New York.

Dedesubt: Foster Associates, *Hong Kong and Shanghai Banking Corporation*, 1979–1985. Hong Kong.



Grădina

Cuvântul *paradis* derivă din termenul grec *parádeisos*, preluat, la rândul lui, din persanul *pairi-daeza*, „loc împrejmuit". Omul considera că este atât de plăcut să sălăşluiască în acest loc răcoros şi verde, încât spera să petreacă aici o eternitate. În Roma antică, *horti* erau înfrumuseţate cu viţă de vie, pomi fructiferi sau arbori ornamentali, statui, cascade şi erau însufleţite de prezenţa animalelor din cele mai felurite specii. Dacă vechile grădini islamice erau locurile fascinante ale celor mai rafinate plăceri şi miresme, în oraşele medievale existau mai degrabă grădini de zarzavat şi mici loturi cultivate, în timp ce, în centrul *claustrum*-ului mănăstirilor, grădina de plante medicinale devenea loc de meditaţie. Este vorba de *hortus conclusus*, care este, simultan, şi o reflecţie simbolică a lumii.

Viridarium, pictură parietală din Villa di Livia, Prima Porta, 30–20 i.Hr. Roma. Palatul Massimo, Museo Nazionale Romano.



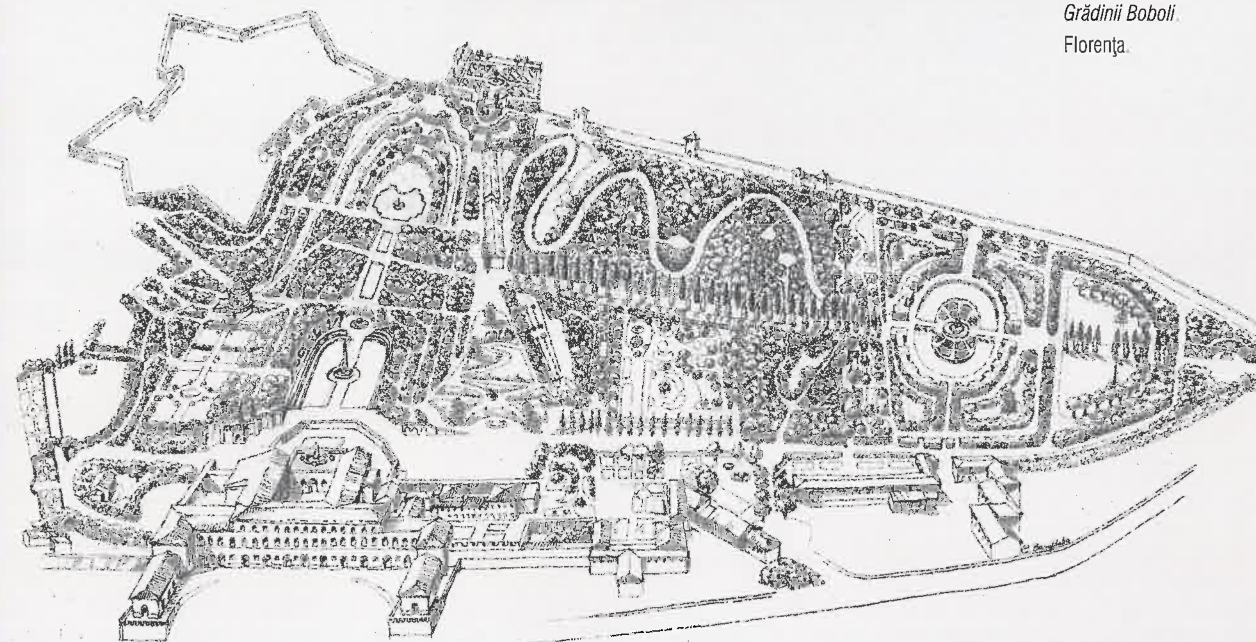


La stânga: *Templul lui Apollo din Parcul Stourhead,* conceput de Henry Flitcroft şi Henry Hoare, 1744–1767. Wiltshire (Anglia).

Tradiţia romană a grădinilor aristocrate va fi preluată de Renaştere şi va dezvolta forme monumentale, precum grădina italiană cu structură regulată, care se va răspândi în Franţa şi Austria. Acestei concepţii „geometrice" i se opune grădina „peisagistă" engleză care va juca un rol de prim rang în cadrul poeticii sublimului şi pitorescului. Originile parcului romantic englezesc, cultivat, dar cu o aparentă înfăţişare „naturală", pot fi identificate în ideile lui William Kent (1685–1748), primul arhitect care „a sărit gardul şi a remarcat că întreaga natură este o grădină". Russel Page (1906–1985) va fi cel care va combina cele două tendinţe: engleză şi italiană. Pârâiaşele, fântânile, grotele sunt elementele principale ale grădinii chinezeşti, în timp ce în grădina japoneză de tip *zen*, starea de meditaţie şi tăcerea sunt marcate de aranjamentul rocilor şi al pietrelor.

Grădină cu compoziţii de pietre, 1620–1647. Vila imperială de la Katsura, Kyoto (Japonia).





Planimetria Grădinii Boboli, Florenţa.



Edificii și tipologii

Prin edificiu se înțelege, în general, o construcție destinată locuirii sau unor activități umane specifice, de uz public sau privat.

Din acest motiv, edificiile nu sunt identice: în afara materialului de construcție, acestea se diferențiază și prin forma sau structura lor, în funcție de exigențele individuale sau colective, condiționate la rândul lor de contextul ambiental, politic și social.

Stilul arhitectonic al acestora variază și în funcție de gustul diferitelor epoci și culturi.

O primă distincție ține de funcționalitate; pornind de la acest criteriu, paginile care urmează vor ilustra cele mai semnificative tipologii de edificii rezidențiale, sacre, publice, militare, colective, de producție, de serviciu, comerciale, funerare.



De sus în jos
Casa burgheză de la numărul 168, Herengracht, în prezent sediul Museum Theatre, secolul al XVII-lea, restaurată în 1971 Amsterdam

Vestigii ale Templului lui Hercule, secolul al VI-lea î.Hr. Agrigento

La stânga
Business District cu Elgin Bridge în prim-plan Singapore

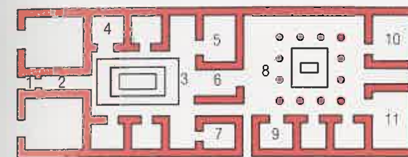
Locuinţele



Paul Kane, *Tabără indiană pe malul Lacului Huron*, 1845. Toronto, Art Gallery of Ontario. *Tepee* este cortul tipic din piei tăbăcite, dispuse în jurul unor pari convergenţi; era folosit în mod tradiţional de indienii din America de Nord.

Dedesubt: *Planul unei locuinţe romane aristocratice din epoca imperială*. 1. Vestibul. 2. Intrare. 3. Atrium. 4. Camere. 5. Triclinium. 6. Cameră. 7. Studium. 8. Peristil. 9. Cămări. 10. Bucătărie. 11. Triclinium mare. În jurul atriumului, prevăzut cu *impluvium* pentru colectarea apei de ploaie, se distribuie alte încăperi, printre care triclinium (sala de mese cu paturi, din zidărie, şi masa din marmură, în centru). Accesul în celelalte camere private se face dinspre peristil (spaţiu deschis înconjurat de un portic).

La dreapta: *Peristilul din Villa dei Misteri*, sec. I d.Hr., Pompei

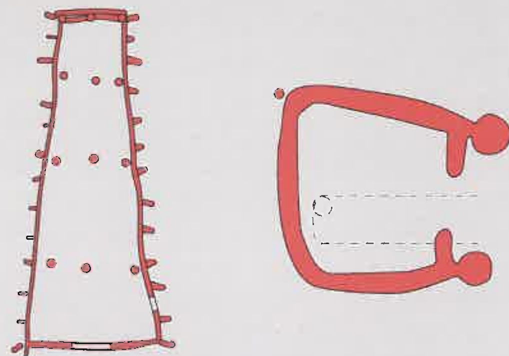




Încă din cele mai vechi timpuri, nevoia unei locuinţe s-a numărat printre instinctele primare ale omului. Nevoia găsirii unui adăpost, care să fie mai mult decât o simplă grotă, se manifestă în egală măsură atât la populaţiile sedentare, cât şi la cele nomade, care foloseau (aşa cum fac şi astăzi) corturi speciale, transportabile, sau structuri simple, temporare, precum adăposturi rudimentare, realizate adesea din rogojini.

● ORIGINILE

Primele locuinţe stabile datează din perioada Neoliticului, când s-a produs trecerea de la economia bazată pe cules la cea agrară. Săpăturile arheologice din Polonia, Germania şi Cipru au permis reconstituirea planurilor unor locuinţe neolitice. Era vorba de edificii compuse dintr-o singură încăpere, cu formă variabilă (triunghiulară, rectangulară, circulară). Locuinţele cipriote, cu plan circular, amintesc de structura tipică a construcţiilor conice (*trulli*) din Puglia.



Planul unei colibe cu baza triunghiulară, reconstituire pe baza descoperirii unor locuinţe din Neoliticul târziu, Westfalia.

Secţiune a unei colibe din piatră, reconstituire pe baza descoperirilor arheologice de la Khinokitia, Insula Cipru, mileniul V î.Hr.



Acoperişul unui trullo. Alberobello (Bari, Puglia). Structura unui *trullo*, asemănătoare cu cea a adăposturilor folosite şi astăzi de păstorii din Maiella (Abruzzo), aminteşte şi de forma urnelor funerare neolitice realizate din argilă, care reproduceau locuinţele în miniatură.

● ANTICHITATEA

În Egiptul antic exista deja o distincţie netă între locuinţele aristocraţiei şi cele ale claselor mijlocii sau inferioare. Primele, delimitate de un zid care împrejmuia grădina şi casele servitorilor, aveau două etaje cu săli hipostile şi încăperi variate. Dimensiunile acestora erau de 50 de ori mai mari decât cele ale caselor clasei mijlocii care, la rândul lor, erau diferite de casele oamenilor de rând, cele din urmă fiind, în general, colibe din cărămidă nearsă. Pentru păturile sărace, romanii au construit chiar complexe plurifamiliale (*insulae*), respectiv edificii din cărămidă cu mai multe etaje. Apartamentele aveau un vestibul la intrare, o cameră principală şi încăperi de serviciu (latrine, puţuri şi rezervoare pentru apa de ploaie), comune mai multor familii. Casa aristocratică tipică Romei antice (*domus*) avea, în schimb, un singur etaj. Intrarea dinspre stradă era flancată de două încăperi destinate adesea atelierelor sau magazinelor.

● EVUL MEDIU

În Evul Mediu occidental, varietatea soluţiilor arhitectonice o reflectă pe aceea a contextelor sociale şi politice. La Roma, vestigiile edificiilor antice au fost reutilizate pentru noi construcţii care le-au înglobat sau transformat pe cele din trecut. În alte oraşe, precum Veneţia, stilul local a fost influenţat de gustul bizantin caracterizat de folosirea materialelor preţioase pentru decoraţiuni. În nordul Europei, s-au răspândit mai ales locuinţele din lemn, cu acoperişuri ascuţite şi structura de lemn la vedere. În Franţa şi în Anglia, se folosea destul de frecvent şi cărămida. Toate



Vedere aeriană a complexului medieval al Palatului Caetani, alipit mormântului antic al Caeciliei Metella. Capo Bove (Roma).



Machetă a unei locuinţe chinezeşti din epoca Han (206 î.Hr.–220 d.Hr.). Henan, Muzeul provinciei (Republica Populară Chineză).

Faţada unei case din centrul istoric. Strasbourg (Franţa).



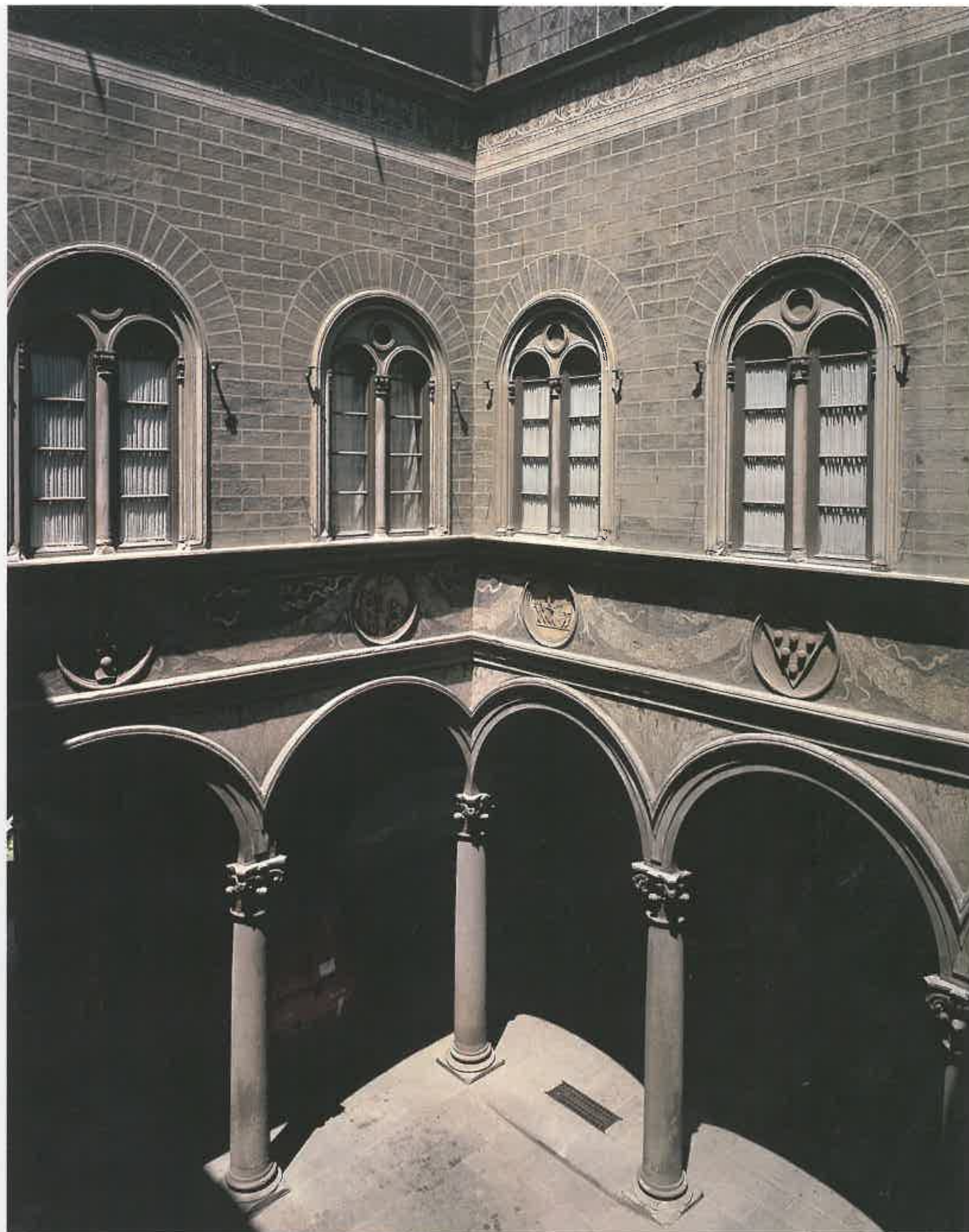
aceste materiale au fost utilizate de numeroase alte culturi, din America precolumbiană până în China, la realizarea celor mai variate tipologii de locuinţe.

● PALATUL RENASCENTIST

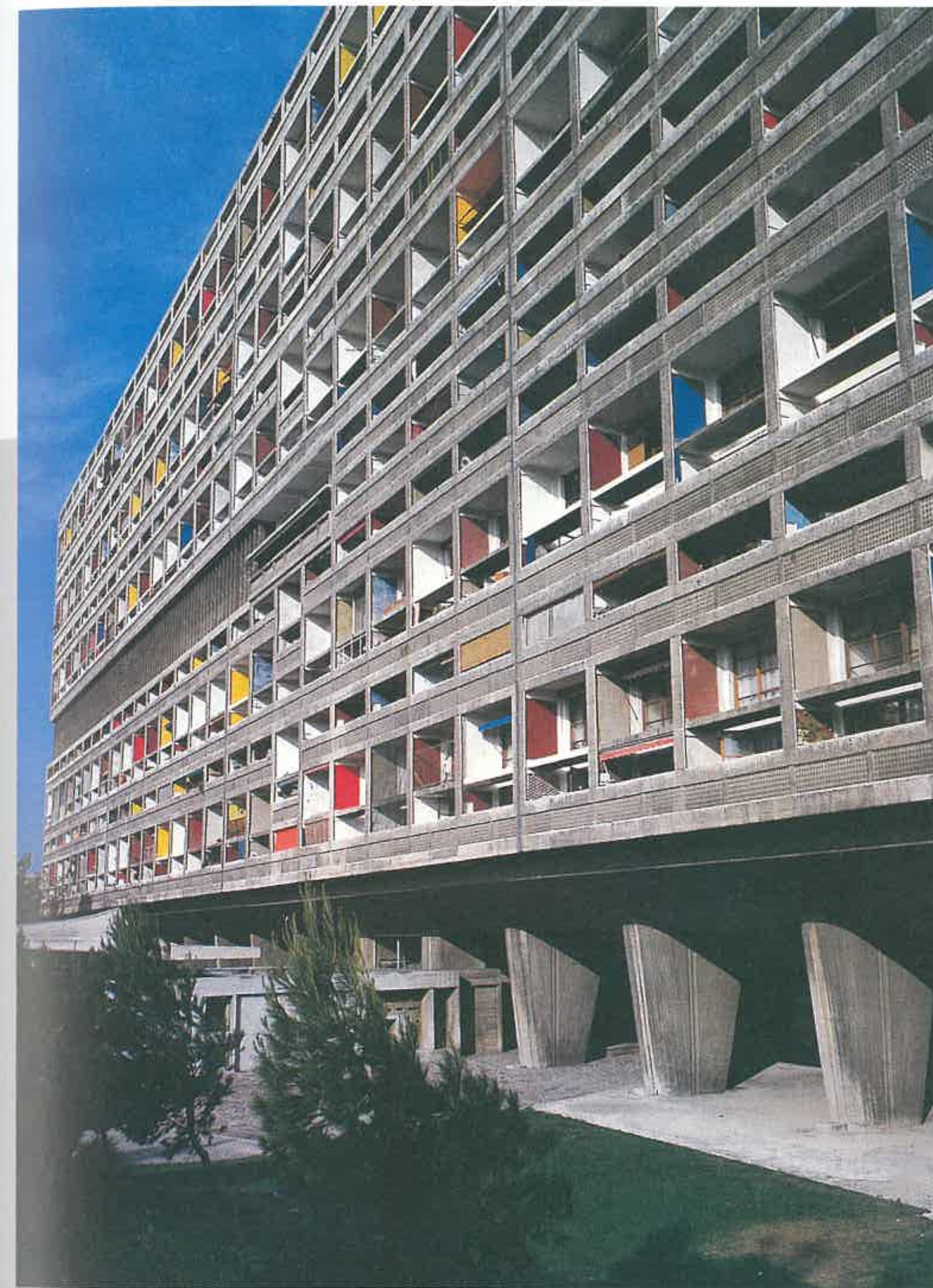
Tipologia palatului renascentist se configurează treptat, printr-un proces de agregare naturală a „caselor cu curte" medievale. Era vorba de locuinţe organizate în jurul unei curţi care sfârşea prin a îngloba turnuri şi alte structuri, alcătuind un complex unitar, compus adesea din ateliere sau magazine la parter şi camere de locuit la etaj. Cumpărarea acestor imobile de către acelaşi proprietar declanşa un proces de reconstrucţie care putea conduce la restructurarea imobilului, a zonei şi, în acest fel, la naşterea palatului urban.

● CASA BURGHEZĂ

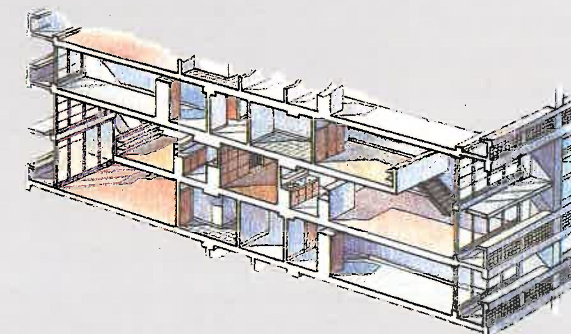
Primele locuinţe burgheze au apărut în cultura olandeză a secolului al XVII-lea pe fundalul unei considerabile prosperităţi a clasei negustorilor. Formele clasice preluate din arhitectura italiană s-au contopit cu structura de tip gotic a locuinţelor tradiţionale olandeze (dezvoltate în lungime, cu faţada strâmtă şi înaltă), dând naştere unor opere de mare originalitate. Printre acestea se numără celebra casă de la numărul 168, din Herengracht, „Canalul nobililor" din Amsterdam (p. 41). Păstrând eleganţa caselor aristocratice, locuinţa burgheză este sobră şi practică, în consonanţă cu stilul de viaţă al noii clase medii.



Michelozzo, *Palatul Medici*, terminat în 1462, detaliu al curţii. Florenţa. Curtea interioară a reşedinţei lui Cosimo cel Bătrân, considerată prototipul palatului renascentist aristocratic, aminteşte atât de casa romană, cât şi de „casa cu curte" medievală.



Le Corbusier, *Unitatea de locuit*, 1947–1952. Marsilia.



Reconstituirea unui modul al Unităţii de locuit a lui Le Corbusier.

● BLOCUL DE APARTAMENTE

Obiectivul îmbinării eleganţei cu costurile reduse se face puternic remarcat în secolul al XVIII-lea. Dacă locuinţa burgheză de secol XVII era încă unifamilială, în secolul al XVIII-lea s-a impus ideea utilizării unui imobil elegant de către mai multe familii. În acest fel, locuitorii beneficiau de spaţii comune (curte, grădină, terase) de cea mai bună calitate. A luat naştere astfel blocul de apartamente care avea să condiţioneze atât de mult arhitectura rezidenţială din secolele următoare.

● EPOCA MODERNĂ

De foarte multă vreme, cel mai răspândit tip de locuinţă în oraşele din întreaga lume este blocul de apartamente. Această soluţie a suferit modificări semnificative, începând cu experimentele lui Le Corbusier. Nevoia tot mai presantă de comprimare a spaţiului, mai ales în marile metropole, a condus la transformarea mansardelor, podurilor, demisolurilor în spaţii de locuit. Este de netăgăduit preferinţa pentru încăperi luminoase, în vederea asigurării unei mai bune calităţi a vieţii. O posibilă soluţie, rezervată de altfel claselor mai înstărite, tinde spre „mărirea" spaţiului, reducând mai multe încăperi la una singură (monocameral sau „loft", obţinut prin readaptarea depozitelor sau fabricilor dezafectate). Pentru a evita poluarea acustică şi ambientală, s-a răspândit tot mai mult obiceiul de a construi complexele rezidenţiale la periferia oraşului: deşi destinate mai multor familii, blocurile de apartamente confortabile au balcoane, terase sau, cel puţin, un spaţiu verde comun.

Edificiile sacre

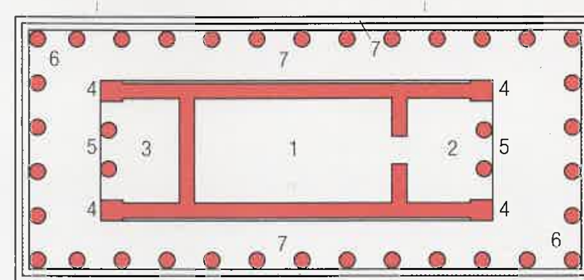
Structura unui edificiu sacru se conformează funcţiei de exercitare a cultului. În viaţa religioasă a Greciei antice şi parţial în cazul budismului, hinduismului şi al riturilor din America precolumbiană, templul este un element închis oamenilor simpli, chemaţi să venereze divinitatea numai în exteriorul acestuia, în vreme ce performarea cultului constituie apanajul clasei sacerdotale. În religiile Cărţii, edificiul sacru răspunde unei exigenţe ecleziale: sinagogile, bisericile, moscheile sunt concepute pentru a primi un număr mare de persoane.

● TEMPLUL GREC

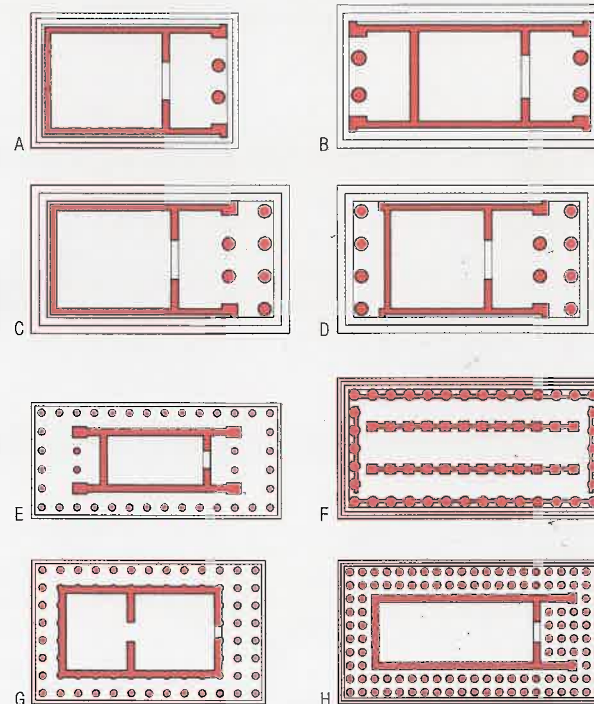
Inima templului grec este *cella* (*náos*, nava), în care se păstrează imaginea divinităţii, accesibilă numai sacerdoţilor. Dacă nu are coloane, templul este numit *astil*. Când *cella* este precedată de un pronaos cu două coloane în faţă, se numeşte *in antis*. Dacă antele se repetă şi pe latura opusă, creând un opistodom, templul este numit *dublu in antis*. Dacă antele sunt plasate spre interior, iar templului îi este antepus un vestibul prevăzut cu coloane, acesta se numeşte prostil sau amfiprostil, dacă aceeaşi colonadă revine şi pe latura posterioară. Un templu este peripter când colonada înconjoară toate laturile; pseudoperipter, dacă pereţii cellei prezintă semicoloane; dipter când colonada este dublă; pseudodipter când colonada internă lipseşte sau este compusă din semicoloane dispuse pe pereţii cellei. O altă clasificare priveşte numărul de coloane de pe latura frontală: templul poate fi tetrastil, pentastil, hexastil, octastil, decastil, dodecastil, polistil (cu patru, douăsprezece sau mai multe coloane).



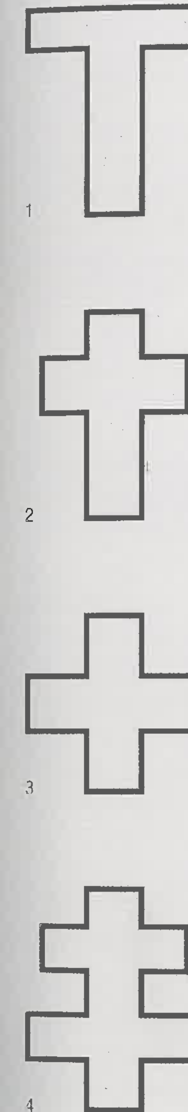
La stânga: *Templul Concordiei*, secolul al V-lea î.Hr. Agrigento. Templul, construit în stil doric, este peripter hexastil.



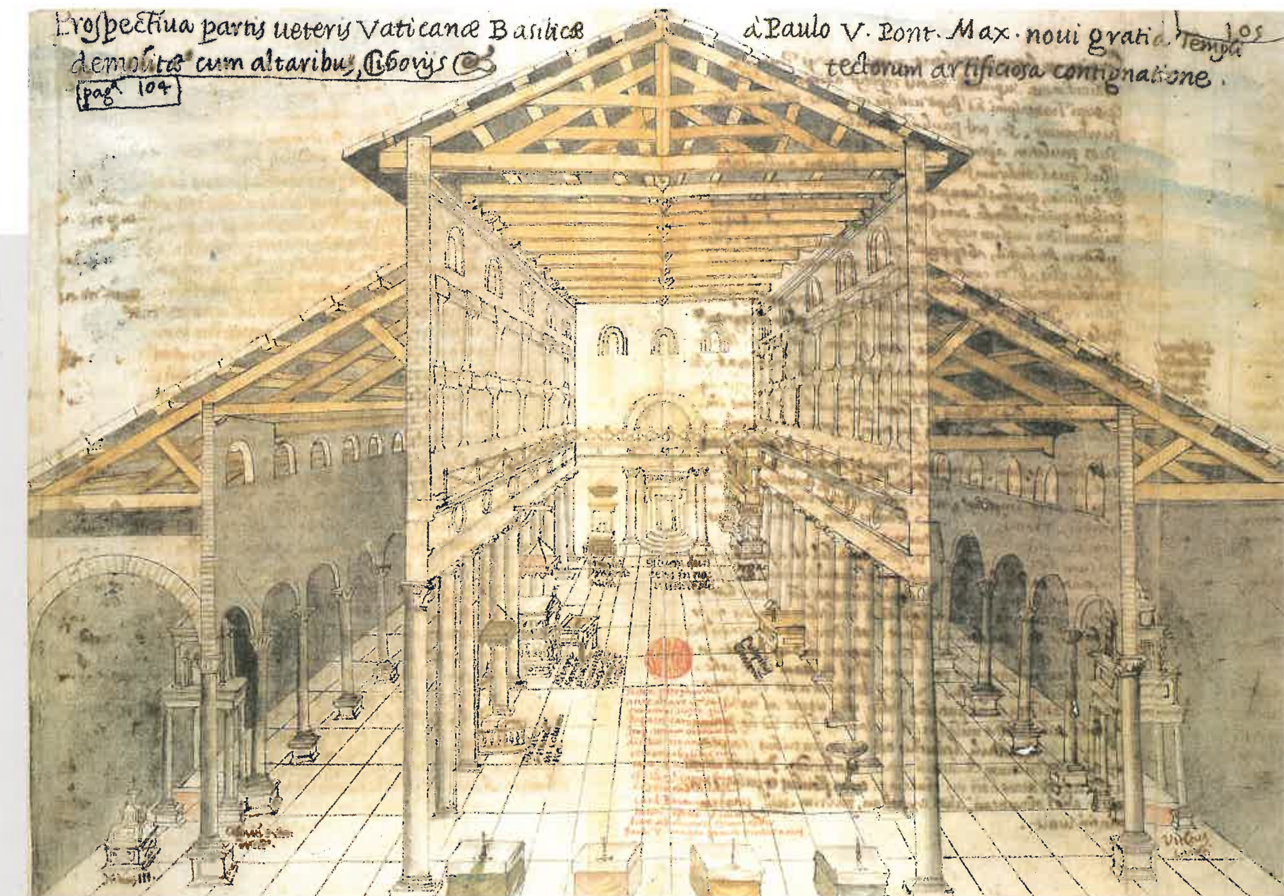
Planul templului grec.
1. *Cella* sau naos
2. Pronaos sau vestibul
3. Opistodom
4. Ziduri de antă
5. Coloane *in antis*
6. Colonadă sau peristil
7. Stilobat.



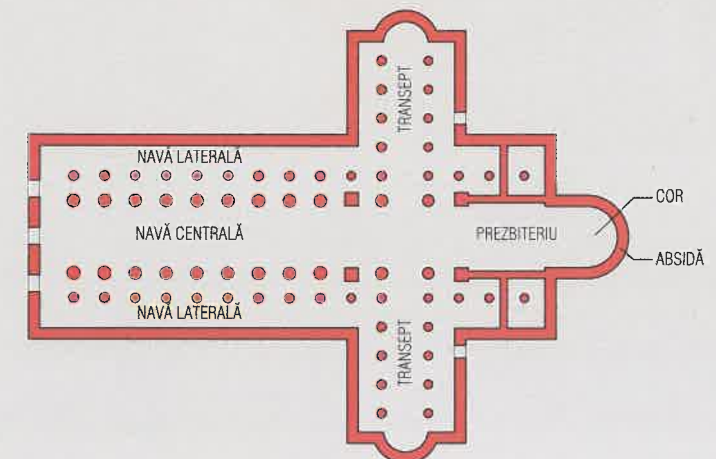
Planuri şi tipologii ale templului grec.
A. *In antis*
B. Dublu *in antis*
C. Prostil
D. Amfiprostil
E. Peripter
F. Pseudoperipter
G. Pseudodipter
H. Dipter.



Planuri şi tipologii ale bisericii creştine.
1. Cruce egipteană sau Tau
2. Cruce latină
3. Cruce greacă sau plan central
4. Cruce pontificală sau patriarhală sau cruce dublă.



Schiţa vechii Bazilici San Pietro, înainte de a fi demolată în 1608, desen de Giacomo Grimaldi, 1606. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. 2733, cc. 104v-105r.



La stânga: *Planul domului din Pisa*, prima jumătate a secolului al XII-lea.

● BISERICILE ŞI CATEDRALELE

Biserica (al cărei nume derivă de la latinescul *basilica*; în italiană *chiesa* provine din grecescul *ekklésia* – „adunare") este o creaţie a lumii creştine. Primele edificii preiau planul rectangular al bazilicilor romane, care, iniţial, aveau rolul de pieţe acoperite, apoi, în epoca imperială, de tribunale. Dacă intrarea în bazilica romană era situată, de regulă, pe latura lungă, în cazul bisericilor creştine, aceasta a fost mutată încă de la început pe latura scurtă, absida încheind prezbiteriul. În această zonă se va dezvolta ulterior corul, cu altarul pentru oficierea slujbelor şi *cathedra* („jilţul" episcopal, de la care derivă termenul *catedrală*). Introducerea unui transept perpendicular pe sala bazilicii (numită navă) determină un plan în cruce latină, cu evidente aluzii simbolice la crucea lui Hristos. În afara acestuia, s-a dezvoltat şi un plan caracteristic capelelor şi baptisteriilor, care va fi preluat apoi de unele biserici şi catedrale: este vorba de planul central (sau în cruce greacă) care facilitează adăugarea unei cupole.

Marco Treves şi Vincenzo Micheli, *Sinagogă în stil maur*, 1872–1874. Florenţa.



● SINAGOGA

Destinată la origine întrunirilor şi învăţăturii (de la grecescul *synagogé*, „adunare"; în ebraică *bet ha-knesset*), sinagoga a dobândit o funcţie exclusiv religioasă după distrugerea Templului din Ierusalim (70 d.Hr.). Structura originară este cea de tip bazilical. Orientată către Ierusalim, sinagoga are pe peretele estic (*Aron ha-qodesh*) o nişă pentru păstrarea Sulurilor Legii (*Sepher Torah*). În diaspora ebraică, sinagogile au adoptat forme diferite, în funcţie de epocă şi de stilurile din fiecare ţară (cea mai veche dintre sinagogile care s-au păstrat în Europa este cea romanică de la Worms, reconstruită după distrugerea sa de către nazişti).

● MOSCHEEA

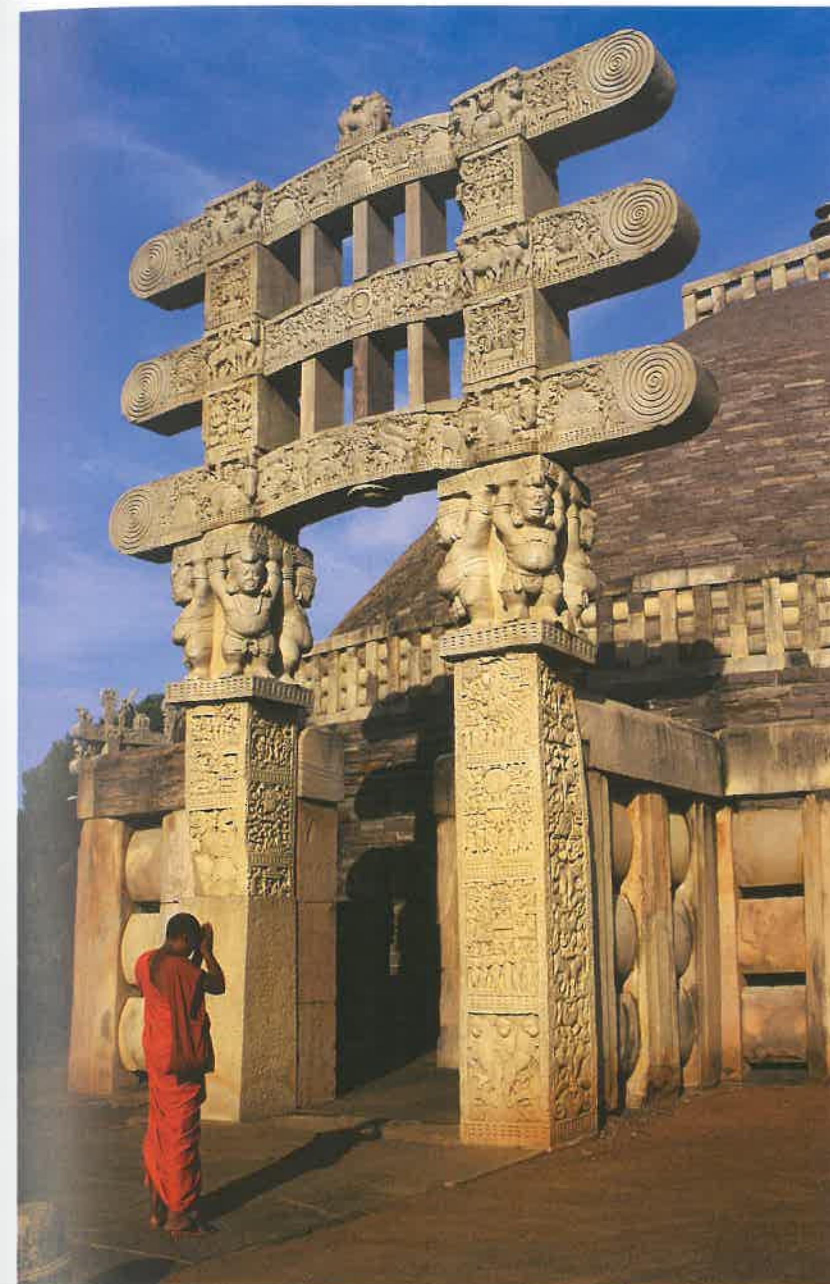
Născută ca spaţiu de reuniune pentru cult, dar şi pentru luarea deciziilor importante ale comunităţii, moscheea (în arabă *masjid*, loc de prosternare) era la origine o mică bucată de pământ împrejmuită. A devenit ulterior o sală hipostilă cu acoperişul plat (*zulla*), după model egiptean. Elementul caracteristic moscheii este *qibla*, un zid fără deschideri, orientat către Mecca. Începând cu sfârşitul secolului al VII-lea, acest perete va fi ornat de o nişă (*mihrab*) care aminteşte de cea din sinagogi. Se pare că şi structura bazilicii creştine a influenţat tipologia moscheii prin medierea siriană: aceasta a fost dezvoltată ulterior prin adăugarea unei curţi cu portic (*sahn*), către care dă sala de rugăciuni (*haram*). Începând cu secolul al XI-lea, curtea va fi decorată pe laturi de porţi de acces monumentale (*iwan*). Un element fundamental pentru a-i chema pe credincioşi la rugăciune este turnul înalt al minaretului (în arabă *minar*, „locul focului").



Erich Mendelsohn, *Sinagogă*, 1945. Cleveland (Ohio).



Curtea Marii Moschei Ibn Tulun, secolul al IX-lea. Fustat (Cairo).



● STUPA

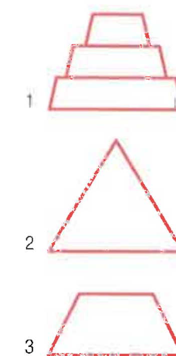
Cel mai vechi monument budist este *stupa*, un sanctuar fără spaţiu interior, cu excepţia unei mici nişe destinate relicvelor. În India, aceasta ia forma unui tumul semisferic, cu discuri în vârf. *Stupa* este împrejmuită, accesul fiind asigurat de patru uşi batante, orientate în direcţia punctelor cardinale. Rugăciunile sunt efectuate prin înconjurarea templului în sensul acelor de ceas (*pradakshina*).

Din *stupa* derivă şi pagoda, prin transformarea discurilor care simbolizau cerurile budiste în acoperişuri care se îngustează spre vârf.

● TEMPLELE ÎN FORMĂ DE PIRAMIDĂ

Răspândite în regiuni şi la culturi diferite, de la monumentele din America precolumbiană la ziguratul babilonian (de la *zaqaru*, „a fi înalt"), templele în formă de trunchi de piramidă prezintă în vârful lor un altar şi scări de acces monumentale, pe laturi.

Tipologii de piramide.
1. Cu trei trepte
2. Fără trepte
3. Cu scări interioare.



Deasupra: *Unul dintre cele patru portaluri de acces în stupa*, secolul I î.Hr. Sanchi (India).

Dedesubt: *Pagoda Shwezigon*, începută în 1060. Pagan (Birmania).



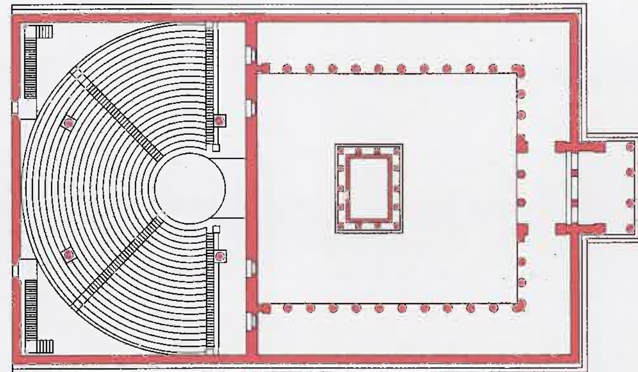
Piramida Soarelui, secolul al III-lea d.Hr. Teotihuacán (Mexic).



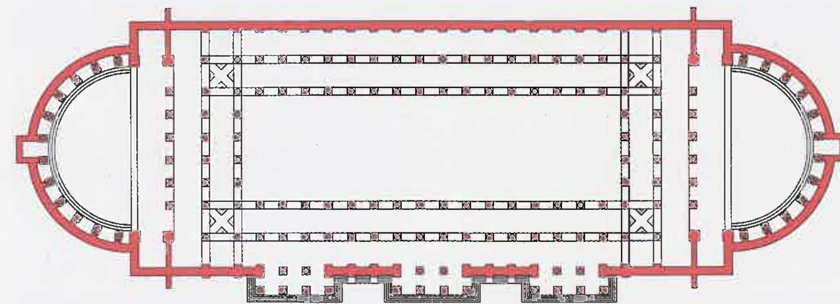
Edificiile publice

Detaliu al faţadei aşa-numitului Broletto, 1215. Como.

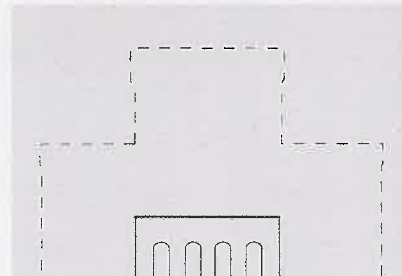




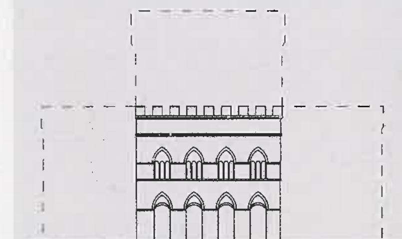
Planul bouleutérion-*ului din Milet, Asia Mică*. Prevăzut cu o sală semicirculară pentru membrii consiliului, cu un peristil şi un prostil, *bouleutérion*-ul a fost realizat în jurul anului 479 î.Hr., cu prilejul reconstruirii oraşului, distrus de perşi şi reproiectat de Hippodamos din Milet.



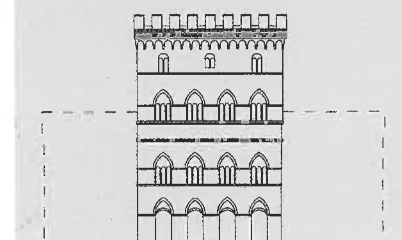
Reconstituire a planului Bazilicii Ulpia din Roma.



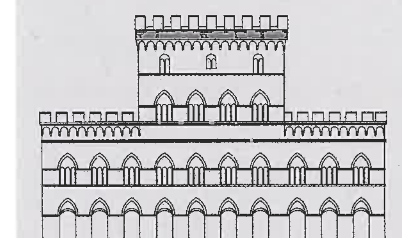
Înainte de 1284



Între 1293–1310



În jurul anului 1305



Înainte de 1310

La dreapta: *Reconstituirea etapelor construirii şi extinderii Palatului Public din Siena, din 1248 până în 1310.*

Sunt edificii investite cu o valoare deosebită pentru comunitate.

● ANTICHITATEA

Pe vremea reformelor lui Clistene (secolul al VI-lea î.Hr.), *agora*, centrul vital al oraşului grec, prevedea o sală de reuniuni: *bouleutérion* (de la *boulé*, „consiliu, sfat").
Acestui edificiu democratic îi corespunde în Roma antică curia, sediul Senatului. Construită de Tullius Hostilius în secolul al VII-lea î.Hr., restructurată în mai multe rânduri, curia din Forul Roman avea o singură încăpere, concepută pentru a-i găzdui, pe cele trei rânduri de gradene rectilinii, pe cei aproximativ trei sute de senatori care stăteau pe bănci din lemn. Şi bazilica romană, prototip al bisericilor paleocreştine, avea o sală rectangulară, cu coloane care susţineau structura de acoperire (hipostilă) şi cu una sau mai multe abside pentru judecători (de la grecescul *hapsís*, cerc, structură semicilindrică, acoperită cu o cupolă, lipită de perete).

● EVUL MEDIU

Dacă până la sfârşitul secolului al XII-lea autorităţile citadine îşi desfăşurau, de regulă, activitatea în clădiri destinate altor scopuri, precum sediile episcopale, după Pacea de la Konstanz (1183) şi o dată cu accentuarea autonomiei comunelor s-a impus necesitatea construirii unui edificiu care să reprezinte întreaga comunitate. S-a născut astfel, în Italia de Nord şi Centrală, *palatium novum*, sau Palatul della Ragione sau al Priorilor. Tipologia cea mai veche, aşa-numitul *Broletto lombardo* (diminutivul lui *brolo*, grădină împrejmuită), prevedea un parter cu portic şi un etaj superior la care se afla o sală cu ferestre. Palatul public va evolua spre structuri mai complexe.

● EPOCA MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

În Europa secolului al XVI-lea, caracterizată de puterea absolutistă a statelor naţionale şi de signorii, numai Ţările de Jos se bucură de o oarecare autonomie, consolidată prin proclamarea republicii. Din această perioadă datează palatele municipale din Amsterdam şi Haga.
Dincolo de ocean, după ce Statele Unite ale Americii şi-au dobândit independenţa (1783), Capitoliul din Washington (p. 157) va deveni modelul din care se vor inspira numeroase oraşele de pe Coasta de Est.
Începând cu secolul al XIX-lea şi până în prezent, la construirea edificiilor publice s-au folosit soluţii dintre cele mai variate: de la readaptarea unor edificii preexistente la proiectarea *ex novo* a unor complexe grandioase menite să găzduiască şi organisme supranaţionale.

Mauritshuis, 1633–1635. Haga. Realizat de Jacob van Campen şi Piet Post, edificiul era la origine reşedinţa guvernatorului Johan Maurits.



Dedesubt: Atelierul Mitchell, Giurgola, Thorp, *Complexul Parlamentului Naţional – vedere de ansamblu*, 1979–1988. Canberra (Australia).





La stânga: Richard Rogers, *Tribunalul Drepturilor Omului*, 1989–1995. Strasbourg. Conceput de arhitectul englez cu o evidentă intenţie de transparenţă, marele complex inspiră o senzaţie de dinamism şi găzduieşte sălile de lucru şi birourile administrative ale acestui organism internaţional pentru respectarea drepturilor omului.

Construcţii pentru apărare

Construcţiile cu scop militar evoluează în paralel cu istoria umană şi se configurează, în general, ca sisteme fortificate, în vederea apărării unor vaste teritorii, a oraşelor sau chiar a unor aşezări mai mici.

● ZIDURILE DE APĂRARE

Textele antice pomenesc adesea despre căderea zidurilor de apărare ale unor oraşe, în aparenţă inexpugnabile: zidurile Ierihonului au căzut din voinţa lui Iahve (*Iosua*, 6, 20), în timp ce zidurile Troiei au fost învinse printr-o stratagemă ingenioasă – faimosul cal de lemn inventat de Ulise, şiretul rege al Insulei Itaca, cântat de Homer în *Odiseea* (8, 500 şi urm.).

Dintre structurile de apărare trebuie amintit Marele Zid Chinezesc cu o lungime totală de 6 000 de kilometri. În limba chineză, Marele Zid este numit *wan*, adică „zece mii de li" (un *li* echivalează cu 600 de metri). Asemănător, dar de dimensiuni mai modeste, este şi Valul lui Hadrian care marchează graniţa dintre Scoţia şi Anglia. În ce priveşte oraşele, trebuie amintite zidurile construite la Roma de împăratul Marcus Aurelius (161–180 d.Hr.), care au cedat de abia în anul 455 în faţa invaziei vandalilor, şi cele ridicate de împăratul Teodosie (347–395 d.Hr.) pentru apărarea Constantinopolului, conservate parţial şi astăzi.

Precedate de un şanţ de 20 de metri lungime şi de un val de pământ de 14 metri, zidurile de apărare bizantine erau formate dintr-un prim inel de 9 metri înălţime, urmat de un al doilea, de 11 metri înălţime, cu turnuri de 23 de metri. Folosirea armelor de foc neportabile va determina introducerea unor inovaţii structurale semnificative, ale căror soluţii erau deja studiate în perioada Renaşterii de arhitecţi şi oameni de ştiinţă, precum Francesco Giorgio Martini, Leonardo da Vinci şi Michelangelo.



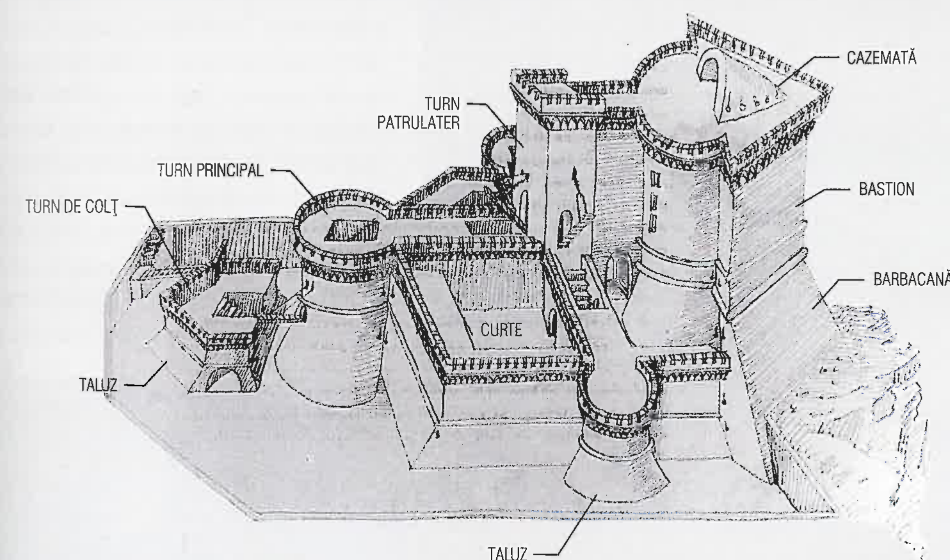
Valul lui Hadrian la Cuddy's Crag. Construit din ordinul împăratului Hadrian, în jurul anului 122 d.Hr., zidul are o lungime de 118 kilometri.



Marele Zid Chinezesc. Segmentele cele mai vechi ale fortificaţiei datează din 395–284 î.Hr, în timp ce înfăţişarea actuală a zidului datează din perioada cuprinsă între secolul al XIV-lea (când dinastia Ming i-a izgonit pe mongoli) şi secolul al XVI-lea.

Un castel medieval francez înfăţişat de fraţii Limbourg pentru Libre d'Ore *a ducelui de Berry,* cca 1415. Chantilly, Musée Condé.





Elementele unei fortăreţe, reconstituire după desenul lui Francesco di Giorgio Martini pentru proiectul Rocca Roveresca din Mondolfo, construită între 1483–1490 pentru Giovanni della Rovere şi distrusă în secolul al XIX-lea. Florenţa, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano, II.I. 141, c. 79r.



Leonardo da Vinci, *Traiectorii de bombardament,* 1503–1504. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, c. 72v. Proiectilele depăşesc zidul defensiv şi se abat asupra oraşului. Pentru a evita acest inconvenient, arhitectura militară a optat ulterior pentru ziduri de întărire cu taluzuri.

● LINIA FORTIFICATĂ

Versiunea modernă a zidurilor de apărare o constituie linia fortificată. Dacă la Amsterdam linia de fortificaţii (1883–1920) fusese prevăzută cu sisteme hidraulice care puteau inunda zona, în alte cazuri sistemul defensiv cuprindea construcţii militare de suprafaţă sau de adâncime: Linia Maginot, concepută în 1930 pentru a fortifica graniţa de nord-est a Franţei, a fost realizată din structuri din beton armat conectate la galerii şi tranşee subterane, în vreme ce Linia Siegfried a fost construită pe graniţa germană, între 1937–1939.

● DE LA ACROPOLĂ LA FORTĂREAŢĂ

Ideea de a construi un „oraş înalt" (acropolă), exploatând denivelările terenului, este comună multor centre urbane mediteraneene din Antichitate, de la Atena la Veio şi la Roma. O dată cu declinul structurii statale romane, perimetrul urban a fost redimensionat de ziduri de incintă şi fortificaţii. S-a născut astfel castelul (diminutiv al lui *castrum*, tabără militară, fortăreaţă): structură greu accesibilă, acesta domina de pe înălţimi, fiind înconjurat de apă atunci când era situat în câmpie. În Evul Mediu, zidurile acestuia erau perfect verticale pentru a descuraja încercările de escaladare ale invadatorilor. Meterezele le permiteau asediaţilor să ţină inamicul la distanţă, aruncând cu pietre sau ulei încins, în timp ce în partea de sus a zidurilor se aflau galerii de trecere şi turnuri de control, amplasate de regulă în colţuri. Turnul central, punctul extrem de apărare, putea fi locuit (donjon). Introducerea artileriei a impus modificarea formei zidurilor: fortăreaţa, ale cărei ziduri erau prevăzute cu taluzuri (barbacană), a fost dotată şi cu spaţii pentru depozitarea pieselor de artilerie (cazemată) şi a muniţiilor (arsenal). Bastionul din colţuri devine triunghiular sau poligonal.

Turnuri, zgârie-nori și faruri

Aceste edificii au în comun dezvoltarea pe verticală, astfel încât casa-turn medievală poate fi considerată un zgârie-nori *ante litteram*.

● DE LA FORTIFICAȚII LA CASELE-TURNURI

Dacă în teritoriile bizantine fortificațiile (*kleisúrai*) erau construite după un plan precis, în Occidentul medieval inițiativa a fost lăsată adesea în seama seniorilor locali. Începând cu secolul al IX-lea, asistăm așadar la fenomenul retragerii în castel, favorizat și de porunca lui Ludovic al II-lea, regele Italiei, ca populația civilă să locuiască, atât pe timp de pace, cât și pe timp de război, în târguri fortificate, care s-au răspândit astfel în întreaga Europă, căpătând uneori forma unor adevărate orașe. Castelul construit pe înălțimi s-a născut pentru a proteja teritorii izolate. La origine, era vorba de un turn de lemn (din zidărie, începând cu secolul al XI-lea), ridicat pe un val de pământ. Edificiile izolate de acest fel, jumătate locuință, jumătate turn defensiv, au cunoscut forme din ce în ce mai elaborate, mai ales în Franța și Anglia. În Italia medievală, chiar și locuințele din interiorul târgurilor și orașelor au căpătat un aspect defensiv: casele-turnuri, locuibile pe toată înălțimea lor, au devenit un instrument de control al teritoriului și simbolul puterii familiilor nobile și al facțiunilor politice.

● ZGÂRIE-NORII

Termenul anglo-saxon *skyscraper* (în traducere literală „zgârie-cerul") a fost introdus în jurul anului 1880 pentru a desemna un edificiu din New York amenajat pentru birouri, cu o înălțime de 46 de metri. Premisele construirii unor edificii tot mai înalte începuseră să se contureze încă din 1854, când americanul Elisha Otis a perfecționat ascensorul. Încă de la început, zgârie-norii au constituit o adevărată provocare arhitecturală. Între 1883–1885, inginerul militar William Le Baron Jenney (1832–1907) construia Home Insurance Building din Chicago, folosind pilaștri și arhitrave din fier. Utilizarea acestui material a permis dezvoltarea unor edificii și mai înalte, precum cele proiectate de Louis Herbert Sullivan (1856–1924) și de Școala din Chicago (1880–1890), care a introdus o serie de inovații în construcție (structuri din oțel, zidării ușoare, ascensoare).

Până la începutul anilor '30, cel mai impunător zgârie-nori era Woolworth Building din New York, proiectat de Cass Gilbert (1859–1934) în 1913: înalt de 250 de metri, edificiul îmbina impresia de modern cu un stil ce amintea de gotic. Din acest moment, avea să se declanșeze o adevărată competiție pentru a construi zgârie-nori din ce în ce mai îndrăzneți, de la Empire State Building, care în anii '30 deținea supremația cu cei 381 de metri înălțime, la recentele Turnuri Petronas din Kuala Lumpur (Malaysia), care măsoară 451 de metri înălțime.

● FARUL

Farul este un turn prevăzut cu o sursă de lumină ce răspunde nevoii de a semnaliza, de la depărtare, navigatorilor prezența țărmului sau a unui port. Dintre cele mai celebre faruri din istorie, cel de la Alexandria, din Egipt, avea în vârf un foc mereu nestins, în vreme ce altele erau dotate cu un felinar. În prezent, sunt folosite lămpi cu o putere de 2 000 de wați care asigură vizibilitatea la 60 de kilometri.

Deasupra: *Case-turnuri medievale*, San Gimignano (Siena). Târgul sienez este faimos în întreaga lume pentru turnurile sale medievale, în mare parte conservate.

Dedesubt: *Vedere a citadelei*, Carcassonne (Aude, Franța). Construită în mai multe etape, între secolele XIII–XVI, citatela a fost restaurată și restructurară în stil neogotic de Viollet-Le-Duc.





Sherve, Lamb & Harmon, *Empire State Building*, 1930–1932, New York.





La stânga: Minoru Yamazaki, *Turnurile gemene ale World Trade Center din New York* (1970–1974), *distruse în atentatul din 11 septembrie 2001*.

La dreapta: Nicola Michetti, *Machetă pentru turnul farului din rada Portului Kronstadt, Rusia*, cca 1719, San Petersburg, Muzeul Naval Central.



Deasupra: Cesare Pelli & Associates, *Turnurile Petronas*, 1997, Kuala Lumpur (Malaysia).

Dedesubt: *Hong Kong – vedere panoramică*.



Arhitectura colectivă

Teren de joc pentru tachtli. Yagul (Valea Oaxaca, Mexic). Jocul consta în lansarea unei mingi printr-un inel de piatră poziţionat în centrul terenului de joc rectangular, înconjurat de un zid de protecţie.

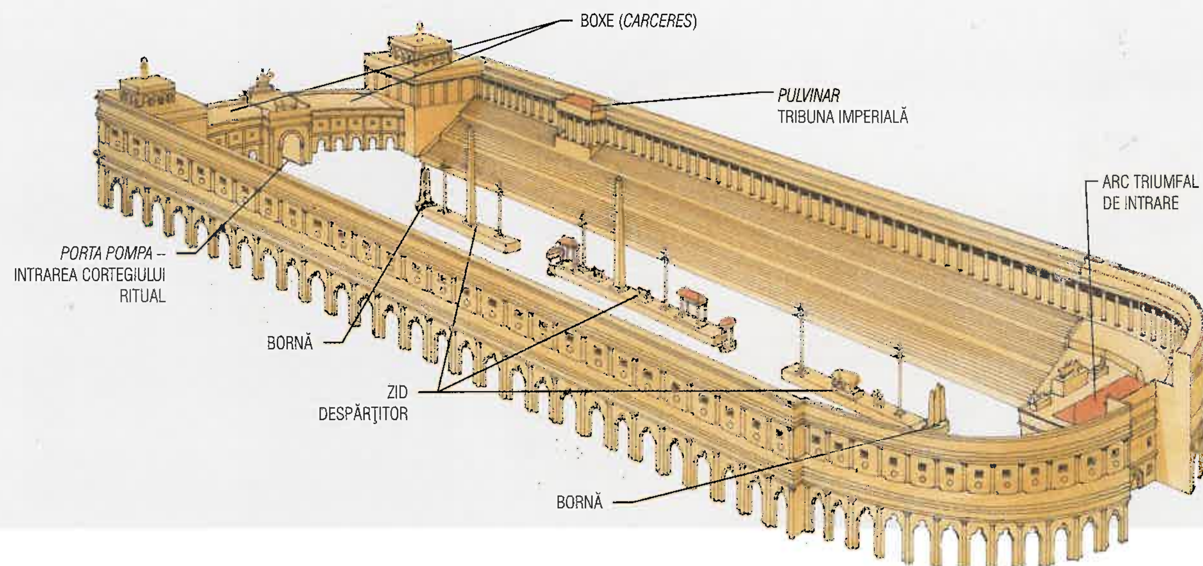


Tendinţa omului de a se asocia şi de a stabili relaţii sociale a determinat, de-a lungul secolelor, o mare varietate de edificii menite să găzduiască un număr mare de persoane, reunite pentru diferite scopuri, de la jocurile sportive la spectacolele teatrale, de la structurile sanitare la biblioteci şi muzee.

● STADIONUL

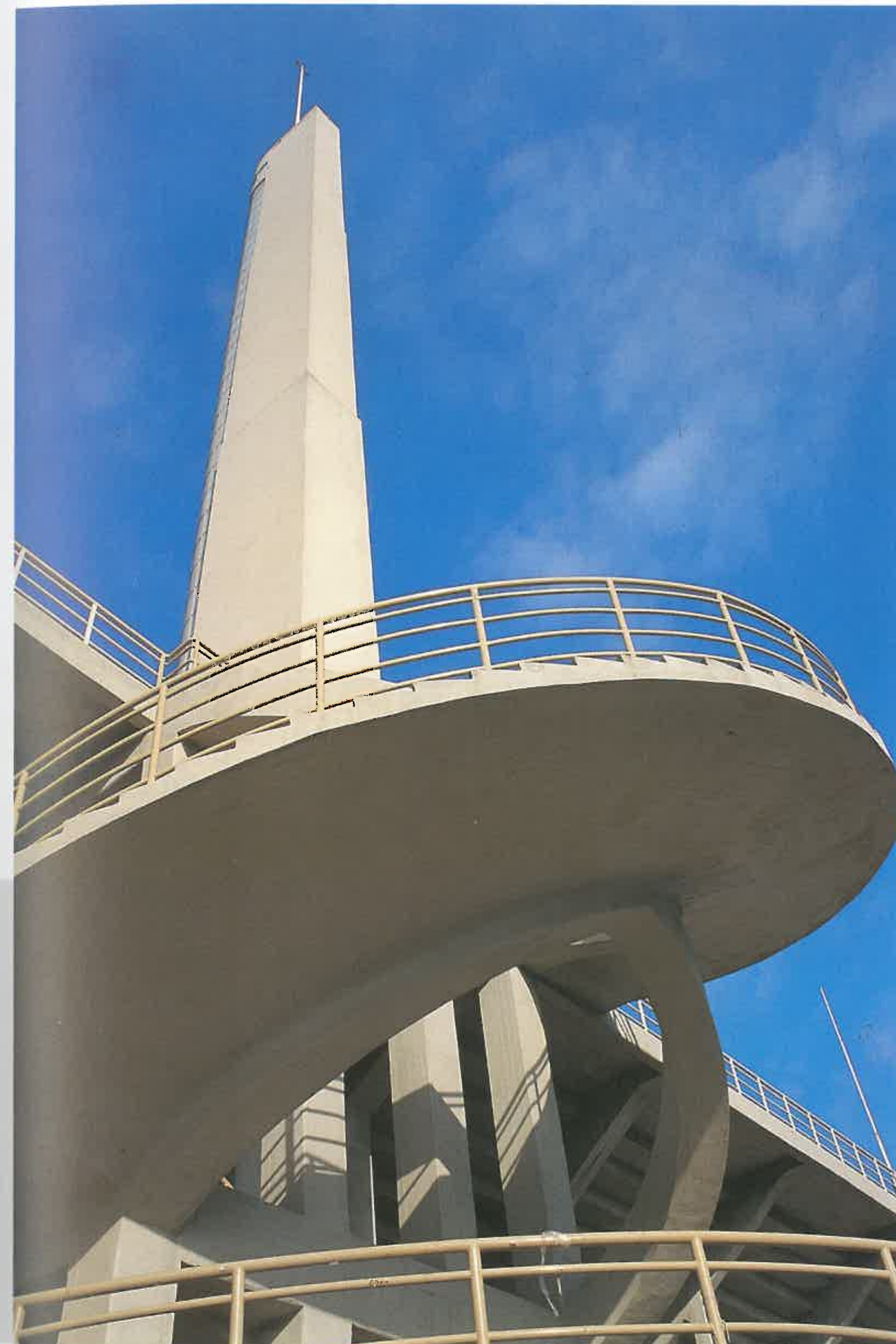
În Roma antică, structura circului, cunoscut şi sub numele de „stadion roman", evoluase din cea a hipodromului grec, în formă de U, curba fiind sprijinită de o colină. Pista (arena), înconjurată pe trei laturi de gradene, era destinată iniţial curselor de care şi cai. Dintre cele mai celebre şi impunătoare edificii de acest fel amintim Circus Maximus din Roma, cu o capacitate de până la 300 000 de spectatori, şi stadionul din Constantinopol cu o structură identică.

O tipologie diferită caracterizează terenurile de joc la civilizaţiile precolumbiene: în Mexic au supravieţuit vestigii ale unor complexe arhitectonice realizate pentru *tachtli*, jocul cu mingea răspândit în America Centrală între secolele XI–XV. Stadionul modern aminteşte de amfiteatrul roman, în care se desfăşurau vânători, lupte de gladiatori (edificiul avea plan eliptic, cu două sau trei niveluri de gradene, plasate de jur împrejurul întregii circumferinţe). În secolul XX, o serie de evenimente sportive importante au oferit arhitecţilor oportunităţi dintre cele mai diverse şi complexe: de la concepţiile raţionaliste (Pier Luigi Nervi, Stadionul din Florenţa, din beton armat, 1929–1932) la experimentele care vizau raportul dintre structura arhitectonică şi mediu (Renzo Piano, stadionul din Bari, 1989; Arata Isozaki, Palatul Sporturilor Sant Jordi din Barcelona, 1992), până la extrem de originalele soluţii de acoperire a acestor edificii (Kenzo Tange, National Gymnasium din Tokyo, 1961–1964; Niels Torp AS Arkitekter Mnal, Hamar Olympic Hall, Norvegia, 1992; S.O.M. şi Regino Cruz, Pavilionul Utopiei, Lisabona, 1998).



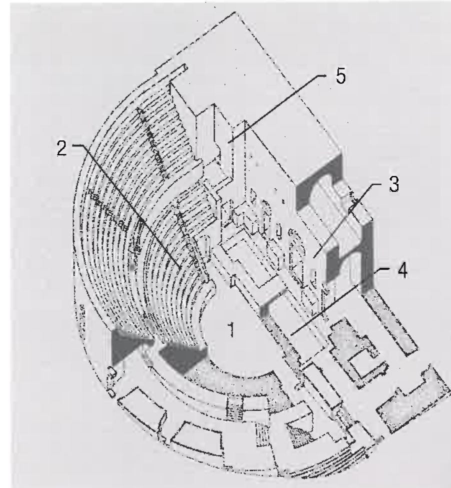
Circus Maximus din Roma – reconstituire. Construit în mai multe etape, cu o istorie complexă, care s-a prelungit din secolul al IV-lea î.Hr. până în secolul I d.Hr., stadionul măsura 641 metri lungime şi 180 de metri lăţime. *Carceres* (boxele care găzduiau cvadrigele înainte de start) erau din marmură.

Jos şi la dreapta: Pier Luigi Nervi, *Stadionul Comunal,* detaliu al turnului şi scărilor de acces în tribune, 1929–1932. Florenţa.

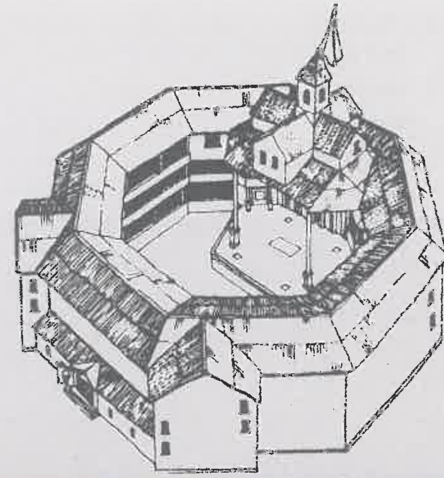




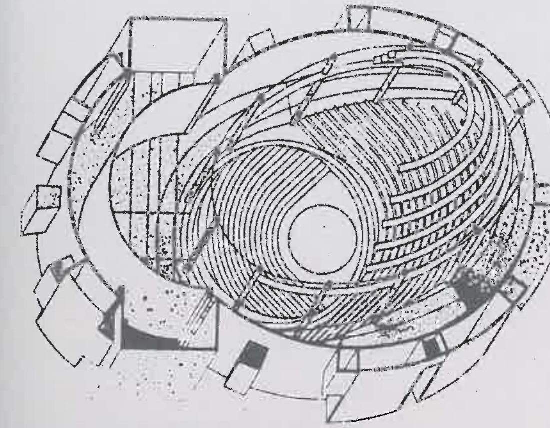
Arata Isozaki, *Palatul Sporturilor Sant Jordi,* 1992. Montjuic, Barcelona (Spania).
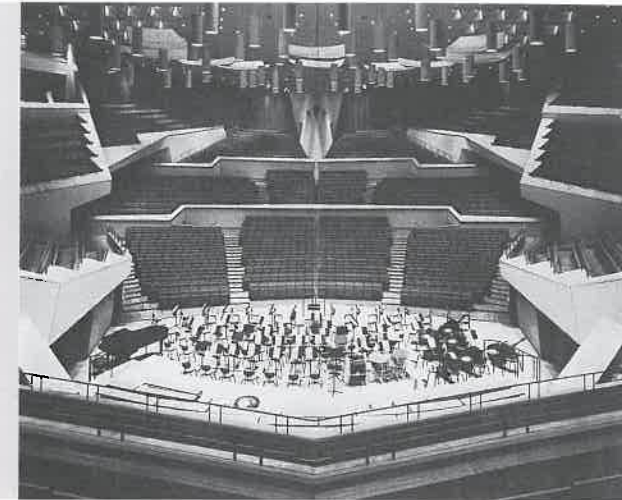


Reconstituirea unui teatru roman.
1. Orchestra
2. Parterul
3. Fundalul scenei
4. Prosceniu
5. Culise laterale.



Reconstituirea Globe Theatre al lui Shakespeare (secolul al XVI-lea).



La stânga: Walter Gropius, *Proiectul pentru Totaltheater,* 1926. Proiectul, care nu s-a materializat, prevedea posibilitatea unor spectacole interactive. Parterul se putea roti cu 180 de grade, luând orice poziţie dorită, inclusiv centrală.



● TEATRUL ŞI CINEMATOGRAFUL

Tipologia teatrului modern derivă din cea a teatrului grec, prin medierea celui roman. Teatrul roman avea gradenele parterului dispuse în semicerc în faţa prosceniului – loc al reprezentaţiilor – care era delimitat, pe fundal, de un perete decorat cu mai multe niveluri (*scenae frons,* fundalul scenic). În Evul Mediu, în schimb, spaţiul destinat reprezentaţiilor sacre, care implicau adesea întregul centru locuit, a devenit un simplu spaţiu anexat bisericilor, în timp ce, încă din secolul al XV-lea, spectacolele se puteau desfăşura, pentru un public mai restrâns, în curtea palatelor senioriale. Din primele teatre renascentiste s-a păstrat prea puţin, acestea fiind construite din lemn şi, uneori, ambulante precum celebrul Globe Theatre al lui Shakespeare. Dintre primele exemple din epoca modernă – edificii de acum acoperite – se evidenţiază Teatrul Olimpic din Vicenza, proiectat de Palladio pentru Accademia Olimpica (1580–1583), cu un parter amplu şi gradene care continuau modelul amfiteatrului roman. O evoluţie a acestei structuri o constituie Teatrul Farnese din Parma, prototipul teatrului cu loji care avea să se afirme în secolul al XVII-lea şi, mai ales, în secolul al XVIII-lea, cu teatrul *all'italiana*: de la San Carlo din Napoli (1737), cel mai vechi din Europa, la Scala din Milano (1776–1778). În secolul al XIX-lea, teatrul cu balcon şi amfiteatrul s-au contopit, dând naştere unei tipologii bine definite, cu locuri la parter distincte de cele de la balcon şi o scenă dotată cu echipamente sofisticate. La începutul secolului XX, ca urmare a experimentelor teatrului avangardist, inovaţiile cele mai semnificative privesc scena şi culisele: de la proiectul lui Gropius pentru un Totaltheater, la Filarmonica din Berlin (1956–1963), de la soluţiile multifuncţionale ale National Theatre din Londra (1967–1976, care cuprinde două săli mari – Littelton Theatre şi Olivier Theatre – şi Cottesloe Theatre pentru teatrul experimental), până la spectaculoasa clădire a Operei din Sydney, devenită emblema capitalei australiene.

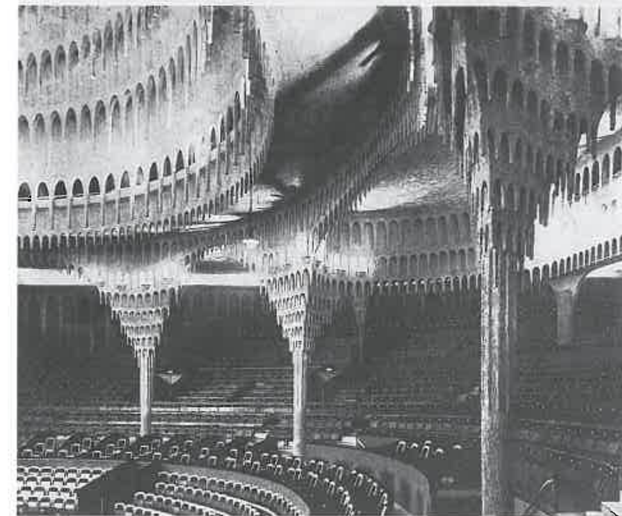
Din tipologia teatrului derivă cea a cinematografului, ale cărui elemente esenţiale erau cristalizate deja încă de la debutul său (1895): o sală cu locuri orientate către ecran, iar în spatele spectatorilor proiectorul (amplasat ulterior într-o încăpere specială). Dintre primele cinematografe amintim Cinematograful Universum din Berlin, proiectat în 1928 de Erich Mendelsohn (1887–1953). Până la introducerea sonorului (1927), acompaniamentul muzical era *live,* membrii orchestrei luând loc în fosă, ca într-un teatru propriu-zis. La fel ca multe teatre, cinematografele de astăzi sunt multiplex, permiţând diversificarea ofertei de spectacole.



Deasupra: Giovan Battista Aleotti, *Parterul Teatrului Farnese,* 1618–1628. Parma. Pe gradenele de tip greco-roman sunt adăugate, de-a lungul perimetrului exterior, balcoane suprapuse pe mai multe niveluri.



La dreapta: Denys Lasdun, *Royal National Theatre,* 1967–1976. Londra, Enbankment.

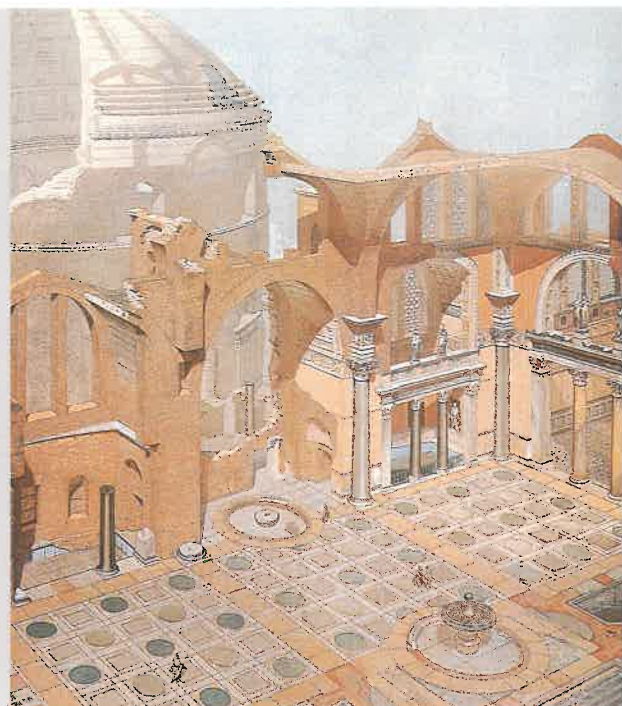


Sus: Hans Scharoun, *Filarmonica,* 1956–1963. Berlin. Sala are ca nucleu orchestra, către care converg parterul şi balconul.

Deasupra: Hans Poelzig, *Grosses Schauspielhaus,* 1918–1919. Berlin. Rămas intact după cele două războaie mondiale, teatrul a fost demolat în anii '70.



Joseph Kaiser şi Rhode Kellermann Wawrowsky, *Cinema Kosmos,* 1962–1997. Berlin. Construcţiei iniţiale, restructurată în 1997, i-au fost adăugate noi săli subterane dispuse în semicerc care comunică prin intermediul unui coridor eliptic iluminat de un luminator.



La stânga:
Eugène Viollet-Le-Duc, *Reconstituire a structurii termelor romane pentru studenţii săi de la École Spéciale d'Architecture*, 1867.





Dedesubt:
Baia din Tripergula şi Baia Sudatoria din *De Balneis Puteolanis*, de Pietro din Eboli, secolul al XIII-lea. Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1474.



La stânga:
Vestigii dintr-o baie turcească. Alepp (Siria).



Curtea Spitalului Hôtel-Dieu, secolul al XV-lea. Beaune (Burgundia).

John Wood cel Tânăr, *Royal Crescent,* secolul al XVIII-lea. Bath (Anglia). Structura arhitectonică a Royal Circle şi Royal Crescent este inspirată de Termele lui Diocleţian.

● TERMELE ŞI BĂILE

Originile a ceea ce am putea defini drept „băi romane" datează, se pare, din secolul al III-lea î.Hr., epocă în care administrarea acestui serviciu era privată. La sfârşitul secolului al II-lea, au fost inaugurate primele stabilimente publice. Dacă la Pompei existau deja terme, la Roma acestea sunt atestate pentru prima oară în anul 19 î.Hr. (cele mai vechi par a fi termele lui Agrippa, cu intrare liberă). Frecventarea băilor publice a căpătat relevanţă socială şi s-a răspândit în întreg imperiul ca semn al civilizaţiei. Sunt celebre termele lui Titus, Caracalla şi Diocleţian. Amplasarea încăperilor reflecta obiceiul trecerii de la baia rece (*frigidarium*) la baia caldă (*calidarium*) prin intermediul *tepidarium*-ului. Aceste impunătoare edificii erau dotate şi cu încăperi anexe: vestiare, săli de sport, biblioteci.



Templul lui Esculap de pe Insula Tiberină, din Roma, într-o gravură din secolul al XIX-lea. Templului, construit în 294 î.Hr., i-au fost anexate edificiile spitaliceşti.

Practica băilor a continuat în Evul Mediu. În tratatul său despre virtuţile apelor de la Pozzuoli şi de la Baia (secolul al XIII-lea), Pietro da Eboli consideră că baia are un rol terapeutic şi igienic. Obiceiul folosirii termelor sau a băilor (şi pentru întâlniri galante) se va păstra de-a lungul secolelor, după cum atestă, în 1415, umanistul toscan Poggio Bracciolini, aflat în vizită la Băile din Baden, Germania. Dar cele mai semnificative exemple arhitectonice aparţin culturii islamice: sunt memorabile grandioasa sală hipostilă a complexului de la Khirbat al-Mafjar din Palestina, distrus în 747 (p. 249) şi băile mamelucilor din Damasc (secolul al XV-lea). Şi astăzi, în ţările musulmane este răspândit *hammam*-ul (sală principală, în plan central, acoperită de o cupolă, şi alte încăperi pentru saună sau băi, acoperite, de asemenea, cu cupole).

În Europa, arhitectura termelor a cunoscut soluţii inovatoare, originale şi complexe, începând cu secolul al XVIII-lea, ajungându-se chiar la structurarea planului urbanistic al unui întreg oraş în funcţie de prezenţa termelor (este cazul oraşului Bath din Anglia). Şi alte oraşe (Salsomaggiore sau Montecatini din Italia) au fost profund influenţate de stabilimentele termale.

● SPITALELE

În Grecia şi în Roma antică, funcţia spitalului era delegată complexelor sacre dedicate divinităţilor protectoare ale medicinei, ca de exemplu templul lui Esculap, la Roma, pe Insula Tiberina. În Evul Mediu occidental, spitalul (de la termenul latinesc *hospitium*, ospitalitate, dar şi han pentru străini) îi găzduia, iniţial, pe călători, cu locuri separate pentru femei şi bărbaţi. Din secolul al X-lea, activităţile curative au devenit funcţia principală a spitalelor (numite în alte limbi *God's House, Hôtel-Dieu, Godshuis,* Casa Domnului). În secolele XIV–XV au apărut primele stabilimente spitaliceşti de proporţii, precum Santa Maria della Scala în Siena, Ospedale Maggiore din Milano şi Hôtel-Dieu în Beaune, în Burgundia, construit în 1443 din ordinul cancelarului Rolin. Acesta din urmă, astăzi muzeu, este organizat în jurul unei curţi centrale şi păstrează încă dispunerea iniţială a paturilor. Alte complexe întemeiate în această perioadă au suferit transformări în decursul secolelor, dar continuă să fie sediul unor activităţi sanitare: Spitalul San Giovanni di Dio, din Florenţa, construit la sfârşitul secolului al XIV-lea de familia Vespucci şi restructurat în epoca barocă, sau Spitalul Santa Maria Nuova, ridicat în secolul al XV-lea de familia Portinari, care este şi în prezent cea mai importantă structură publică de acest gen din centrul oraşului. Dintre spitalele construite în secolul al XVIII-lea, se evidenţiază San Gallicano din Roma, proiectat de Filippo Raguzzini (1680–1771), cu două braţe laterale de saloane care comunică cu biserica centrală.

În secolul XX, revizuirea problematicii spitalului i se datorează lui Alvar Aalto. În 1929, arhitectul finlandez a câştigat concursul pentru construirea sanatoriului din Paimio, proiectul său fiind inspirat de concepţia unei arhitecturi „funcţionale din punct de vedere uman", cu soluţii speciale pentru iluminarea camerelor şi chiar pentru zugrăvirea lor, fiind prevăzute culori pastelate pentru tavan.



Deasupra:
Alvar Aalto, *Sanatoriu,* 1929–1933. Paimio (Finlanda).



Dedesubt:
Alvar Aalto, *O cameră din sanatoriu*, 1929–1933. Paimio (Finlanda).

La dreapta: Michelozzo, *Biblioteca Medicea*, 1454. Florenţa, San Marco. Cunoscută sub numele de „Sala Latină", biblioteca, formată dintr-o singură sală lungă, împărţită în trei nave delimitate de elegante coloane ionice, a fost comandată de Cosimo cel Bătrân de Medici, care a solicitat şi numeroase codice, conservate şi astăzi în dulapurile Sălii Greceşti, (în prezent, restaurată).



Dedesubt: *Salonul papei Sixt al V-lea*, 1587–1589. Roma, Palatele Vaticane. Fondată în secolul al XV-lea de un papă umanist, Niccolò al V-lea, grandioasa Bibliotecă Vaticană a fost mutată de Sixt al V-lea (1585–1590) în aceste încăperi amenajate, în prezent, ca muzeu.



Michelangelo Buonarroti, *Scara monumentală*, 1526. Florenţa, Biblioteca Medicea Laurenziana.



● BIBLIOTECILE

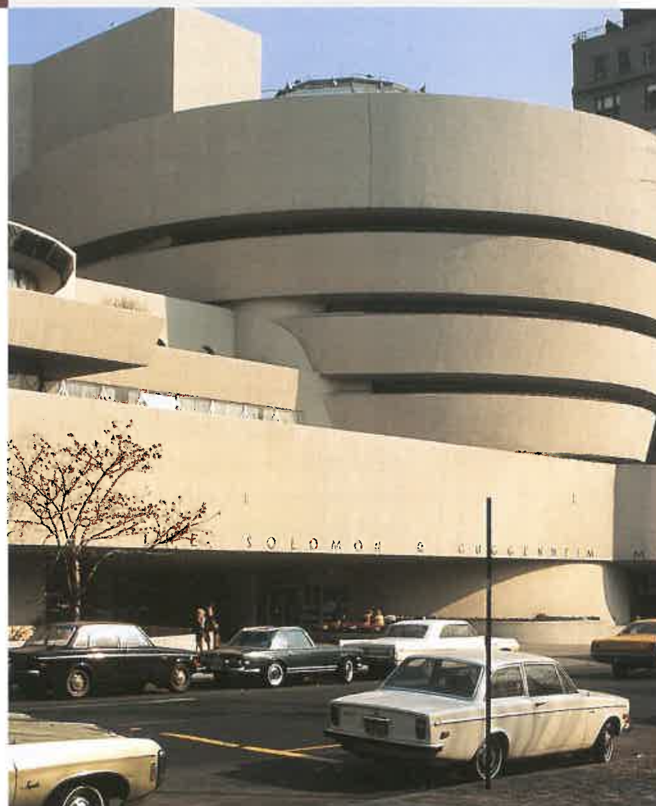
Dacă cea mai veche bibliotecă cunoscută este cea din oraşul sumerian Lagash (2100 î.Hr.), bibliotecile cele mai faimoase ale Antichităţii rămân în continuare cea din Alexandria şi cea din Pergam, distruse, conform tradiţiei, de incendii devastatoare. Şi în Roma imperială au fost deschise biblioteci publice (Ulpia, din Forul lui Traian, era cea mai importantă), dotate cu săli de lectură şi de conservare a documentelor care reuneau, separat, texte latine şi greceşti.
Din Evul Mediu timpuriu, „locurile cunoaşterii" s-au mutat în mănăstiri, unde biblioteca este adesea o anexă a *scriptorium*-ului, un fel de „atelier" în care erau copiate şi ilustrate manuscrisele. Biblioteca modernă începe să se configureze în perioada umanismului. Primelor colecţii de manuscrise şi codice accesibile oamenilor de ştiinţă (prima de acest fel este biblioteca întemeiată la Florenţa de Cosimo cel Bătrân, în Mănăstirea San Marco), le vor urma, în secolul al XVI-lea, bibliotecile fondate de principi şi papi: printre acestea se numără Biblioteca Medicea Laurenziana la Florenţa, a cărei scară monumentală a fost proiectată de Michelangelo, şi biblioteca fondată de papa Sixt al V-lea (1585–1590) la Roma. Începând cu secolul al XVII-lea se vor dezvolta bibliotecile universitare şi cele naţionale, concepute, din toate punctele de vedere, pentru publicul larg.
În prezent, se acordă o atenţie deosebită iluminării corecte a sălilor de lectură, funcţionalităţii spaţiilor, care trebuie să fie primitoare şi să invite la concentrare. Pentru a garanta un serviciu optim, se folosesc cele mai variate soluţii de conservare şi climatizare, de catalogare în reţea şi de transportare a cărţilor. În plus, multe structuri sunt polifuncţionale: în afara sălilor de lectură, pot exista auditorii, săli de conferinţă, bufete, cu soluţii arhitecturale adesea la scară monumentală.

● MUZEELE

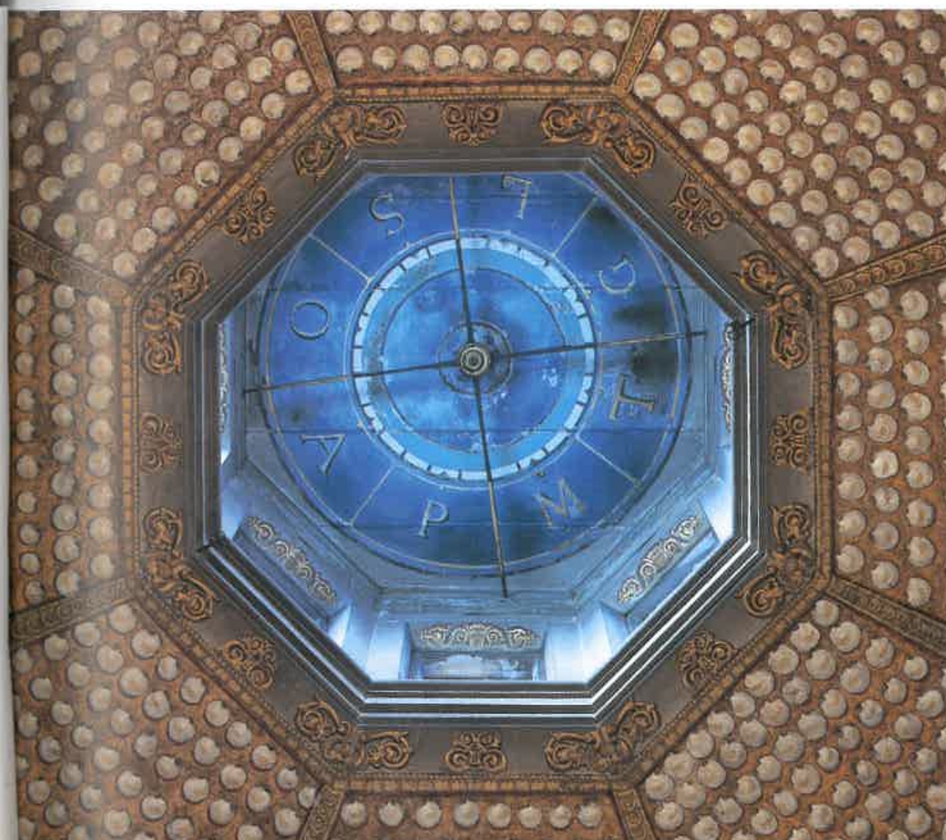
Scopul muzeului (de la grecescul *muséion*, sălaşul muzelor) este acela de a conserva, documenta, educa. Muzeul se configurează ca structură publică în adevăratul sens al cuvântului abia în secolul al XVIII-lea. Până în acest moment, colecţiile erau private, ca de exemplu colecţia cardinalului Richelieu, transferată ulterior la Luvru.



La stânga şi dedesubt: Frank Lloyd Wright, *Solomon R. Guggenheim Museum*, 1943–1959. New York. Wright a conceput o spirală continuă imensă, acoperită de o cupolă transparentă.



Este adevărat, însă, că de la sfârşitul secolului al XVII-lea, unele colecţii puteau fi văzute la cerere: este cazul Tribunei lui Bernardo Buontalenti, la Florenţa. Încă din acea epocă, ghizii remarcau valoarea unei bune iluminări şi a metodelor de conservare şi protejare a exponatelor.
Dintre primele muzee amintim, în Italia, Muzeul Clementin din Palatul Vatican (1771–1794), pe care papa Clement al XIV-lea l-a încredinţat arhitecţilor Alessandro Dori şi Michelangelo Simonetti. La Londra, edificiul cu alură clasică al British Museum (1823–1847) a fost proiectat de Robert Smirke pentru a găzdui atât primul nucleu al muzeului (fondat în 1753 pe baza colecţiilor ştiinţifice ale lui sir Hans Sloane), cât şi sculpturile din Parthenon şi alte antichităţi. Muzee prestigioase, precum Ermitajul din San Petersburg şi Luvrul din Paris, au apărut, în schimb, prin exploatarea şi extinderea unor grandioase structuri preexistente.
Restructurarea sau, mai bine zis, proiectarea unor noi muzee constituie o provocare pentru arhitecţi faimoşi (printre aceştia Gae Aulenti, Mario Botta, Frank Owen Gehry, Hans Hollein, Arata Isozaki, Ieho Ming Pei, Renzo Piano, James Stirling). Muzeografia, care se ocupă cu amenajarea adecvată a încăperilor unui muzeu şi a colecţiilor sale, a devenit în prezent o adevărată disciplină; muzeul tinde să funcţioneze tot mai mult ca o structură dinamică, activă în diferite sectoare, depăşind funcţia simplei expuneri a obiectelor; într-un cuvânt nu este numai o structură care să conţină operele de artă, ci şi un loc de destindere, unde te poţi întâlni cu arta fără temeri reverenţiale.



La stânga: *Luminatorul Tribunei degli Uffizi*, detaliu, 1584. Florenţa. În Tribuna octogonală, realizată de Bernardo Buontalenti pentru Francesco I de Medici, lumina naturală cădea din luminator asupra minunatelor piese din colecţiile familiei Medici. Tribuna se află la primul etaj al Galeriei Uffizi, edificiu grandios cu două aripi creat de Giorgio Vasari pentru a găzdui „birourile" administrative şi juridice (adică „gli Uffizi") ale Marelui Ducat al Toscanei. Inaugurarea oficială a muzeului a avut loc în 1765.



Deasupra: Sverre Fehn, *Muzeul Gheţarilor*, 1989–1991. Fjærland, Norvegia. Aflat la poalele unui gheţar, muzeul are terasa orientată spre piesa cea mai importantă a colecţiei – gheţarul însuşi. Interiorul este iluminat de lumina naturală care coboară din luminatoare.

Spaţii de producţie

Spaţiile cu scop specific de producţie, cu structuri arhitectonice în măsură să faciliteze acest lucru, au început să fie construite sistematic ca urmare a revoluţiei industriale din secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, încă din Antichitate şi Evul Mediu existau structuri cu asemenea caracteristici.



Claude Monet, *Pârâul Orbec*, 1872. Paris, Musée d'Orsay. Tabloul înfăţişează în fundal coşurile fumegânde ale unei fabrici.

● ANTICHITATEA

În marile metropole erau foarte numeroase cuptoarele şi atelierele în care se produceau cărămizi, în care investeau clasele mai înstărite. Nu întâmplător, la Roma, sediul acestor activităţi preindustriale se afla în zona Câmpului lui Marte, în apropierea templului lui Vulcan, zeul focului. Aceasta a fost una dintre primele forme de producţie în serie, împreună cu alte activităţi mai tradiţionale precum ţesăturile sau baterea monedelor. Cel mai frecvent sistem de organizare a muncii era, desigur, de tip meşteşugăresc, „fabrica" fiind atelierul.

● EVUL MEDIU

Majoritatea edificiilor implicate în producţie sunt destinate activităţilor agricole. În mănăstiri, vor căpăta un rol important grânarele cisterciene (de la termenul din latina medievală



La stânga: Peter Behrens şi Karl Bernhard, *Fabrica de turbine AEG*, 1908–1909. Berlin. Societatea de electricitate germană i-a încredinţat lui Behrens realizarea a cinci structuri, precum şi responsabilitatea totală pentru fiecare aspect al producţiei, inclusiv reclama.

Jos: Walter Gropius şi Adolf Meyer, *Uzinele Fagus*, 1911–1914. Alfeld-an-der-Leine (Saxonia Inferioară, Germania).



granica), cu o structură tipică, monofastigiată: exteriorul prezenta un acoperiş în două ape, iar interiorul avea o singură navă rectangulară, cu plafonul din grinzi din lemn. Structura înaltă a acesteia permitea o remarcabilă flexibilitate de utilizare: pentru măcinat, producerea vinului şi maturarea şuncii şi a brânzeturilor.

Edificiul care prefigurează cel mai bine dimensiunea industrială este, însă, arsenalul (din arăbescul *dar al-shi-na'a*, casă de lucru, atelier, de unde derivă şi termenul *darsena*, de origine veneţiană). În perioada de maximă glorie a republicii, în arsenalul din Veneţia lucrau 16 000 de tâmplari, care puteau produce o galeră pe zi.

● EPOCA MODERNĂ

O dată cu revoluţia industrială, este inaugurată construirea unor hangare uriaşe în măsură să adăpostească noile utilaje, deservite adesea de coşuri pentru arderea reziduurilor rezultate din arderea cărbunelui. Realizarea acestor stabilimente, care, până la începutul secolului XX, a constituit apanajul inginerilor, a început să fie încredinţată tot mai des arhitecţilor.

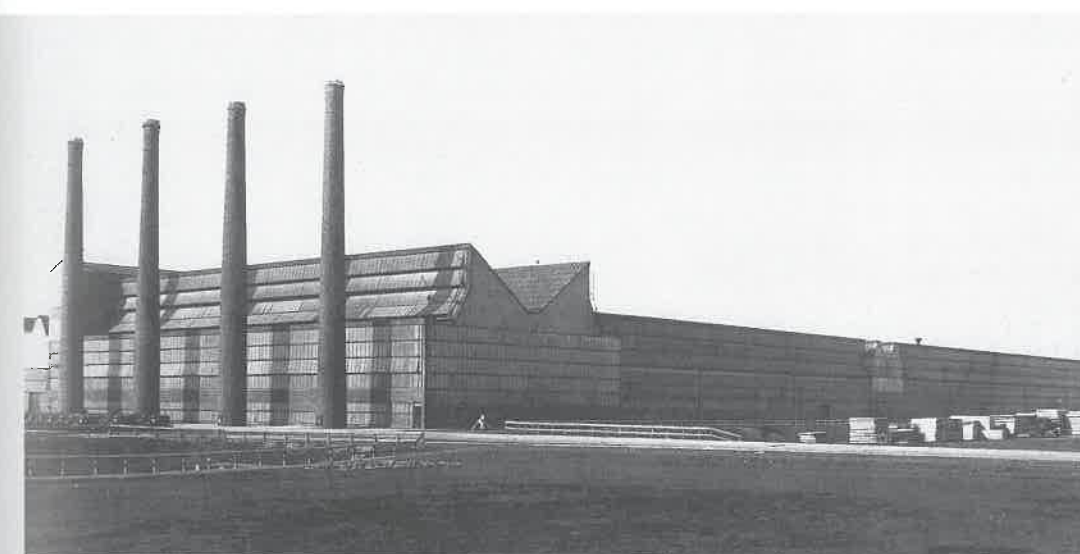
Un pas decisiv în acest sens a fost marcat de Fabrica de turbine AEG din Berlin (1908–1909) şi Fabrica de gaz din Frankfurt am Mein (1911), proiectate de Peter Behrens. Dispunerii funcţionale a spaţiilor i se adaugă o tendinţă spre monumentalitate şi căutarea unor noi valori estetice: fabrica trebuie să reprezinte grandoarea producţiei şi să contracareze monotonia muncii mecanice.

Şi Walter Gropius (Uzinele Fagus, 1911–1914) se va aventura în proiectarea unor noi complexe industriale în Germania: structuri zvelte realizate din sticlă şi fier, cu edificii diversificate ca formă şi funcţie.

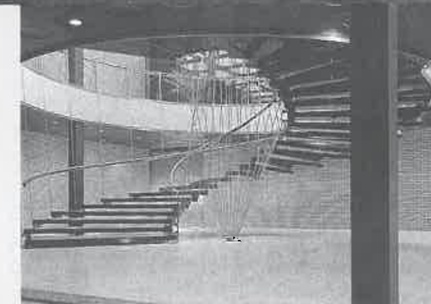
Dar adevărata revoluţie a tipologiei fabricilor aparţine Statelor Unite ale Americii, unde teoriile lui Frederick Winslow Taylor (1856–1915) cu privire la obţinerea unui randament mai mare al utilajelor determinaseră, printre altele, adoptarea benzii de montaj şi o organizare sistematică a muncii. Henry Ford (1863–1947) a fost primul care a aplicat teoriile lui Taylor: astfel, celebrul industriaş a putut produce încă din 1903 primele automobile la costuri scăzute. Unele din stabilimentele sale, precum fabrica de sticlă Ford proiectată de Albert Kahn la Dearborn, în 1924, reflectă nevoia unor spaţii imense în care funcţionau benzi transportoare foarte lungi.

Naşterea industriei automobilelor a determinat şi în Europa apariţia unor structuri arhitectonice inovatoare precum Lingotto din Torino (Giacomo Matté-Trucco, 1924–1926), edificiu inspirat de principiile raţionalismului.

Proiectarea şi experimentarea din cele mai variate domenii industriale au impus realizarea unor spaţii în care prezenţa umană este din ce în ce mai limitată în favoarea structurilor automatizate.



Sus: Albert Kahn, *Fabrica de sticlă Ford*, 1924. Dearborn (Michigan). Cele patru mari cuptoare de topire pentru producerea plăcilor de sticlă comunică cu un edificiu cu acoperiş în şed, adică marile ferestre care se deschideau pentru a permite ieşirea căldurii.



La dreapta: Eliel şi Eero Saarinen, *General Motors Technical Center – interior*, 1949–1956. Warren (Michigan, Statele Unite ale Americii).



Frank O. Gehry, *Fabrica de mobilă Herman Miller*, 1989. Rocklin (California, SUA).

Edificii de servicii



Portul antic din Messina, într-o miniatură renascentistă păstrată la Biblioteca Nazionale din Roma.

Din această categorie fac parte structurile proiectate ca suport al infrastructurilor urbane: porturi, gări, aeroporturi.

● PORTUL

Dintre tipologiile enumerate mai sus, portul este desigur cea mai veche, importanţa sa comercială şi militară fiind confirmată de-a lungul secolelor de mărturiile unor scriitori precum Plinius, de proiectele unor arhitecţi şi ingineri celebri (printre care Bramante şi Leonardo) şi de o bogată iconografie. Un port maritim modern se organizează în jurul căpităniei şi diferă în funcţie de categoria din care face parte: mic port turistic, port comercial (amplasat adesea în apropierea gării), escală petroliferă (cu chei de acostare pentru nave, depozit costier pentru ţiţei şi baraje pentru prevenirea poluării).

● GĂRILE

Primele gări au fost considerate „catedrale cu abur", dedicate acelei divinităţi (aburul) care revoluţionase stilul de a călători şi de a trăi.

Numărându-se printre cele mai vechi gări din Italia, gara din Milano a fost construită în 1862, de inginerul Bouchot, pentru compania feroviară Paris-Lyon-Mediterranée şi imita Gara Tuileries din Paris. În 1913, edificiul milanez a fost reproiectat în stil *Liberty* de Ulisse Stacchini (1871–1947), cu acelaşi gust al monumentalităţii care poate fi recunoscut şi în Pennsylvania Station din New York, cu puţin anterioară acesteia.

În deceniile care au urmat, tema gării a fost abordată în Italia din perspectiva principiilor raţionalismului care punea accent mai puţin pe retorică şi mai mult pe simplitatea structurii. Un exemplu elocvent în acest sens este Gara Santa Maria Novella din Florenţa (proiectată de arhitecţi ai Grupului toscan, 1933–1936).

În aceeaşi direcţie, dar cu materiale şi tehnici diverse, evoluează şi realizările mai recente, printre care se numără şi Waterloo International Terminal din Londra (Nicholas Grimshaw, 1988–1993) şi gara TGV din Aeroportul Lyon-Satolas (Santiago Calatrava, 1996).

● AEROPORTURILE

Aeroportul acoperă, în general, o suprafaţă de aproximativ 7–9 kilometri, pe care sunt construite hangare pentru repararea, întreţinerea şi alimentarea avioanelor, depozite pentru descărcarea mărfurilor şi edificii destinate tranzitului şi staţionării pasagerilor (terminale). Cea mai mare parte este rezervată pistelor de rulaj pentru avioane, cu lungimea cuprinsă între 2 şi 4 kilometri.

Până în anii '70, aeroporturile aveau o structură liniară, pasagerii fiind transportaţi la aeronave cu ajutorul autobuzelor. Aeroporturile mai moderne prezintă, în schimb, o structură „satelitară" sau „stelară" care permite accesul în avion prin intermediul culoarelor acoperite.

Printre primele proiecte de marcă din perioada postbelică se numără terminalul TWA, din Aeroportul Kennedy din New York (realizat de Eero Saarinen, 1956–1962). Importanţa enormă pe care a căpătat-o aeroportul în ultimele decenii este confirmată de soluţiile găsite de unii dintre cei mai mari arhitecţi ai epocii noastre, ţinând cont de numeroşi factori: caracteristicile geomorfologice şi meteorologice, integrarea în mediul înconjurător, comunicarea cu alte infrastructuri.



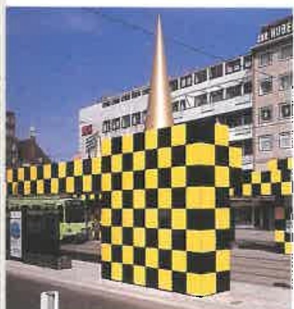
Deasupra: McKim, Mead & White, *Pennsylvania Station,* 1902–1912. New York.



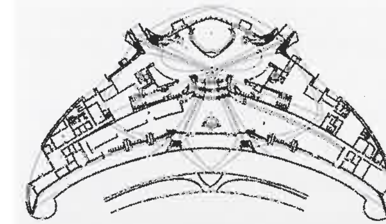
Dedesubt: Ulisse Stacchini, *Proiect pentru Gara Centrală din Milano,* 1913–1931.

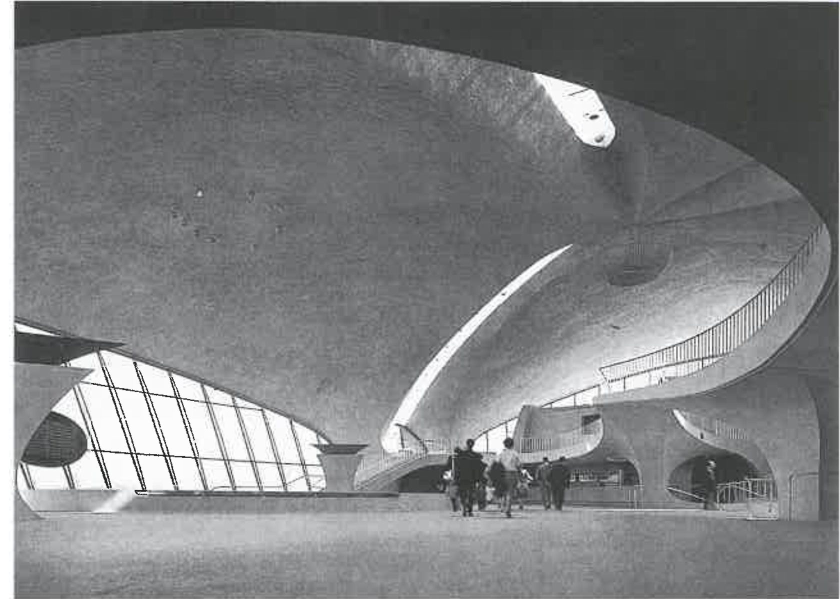


La dreapta: Giovanni Michelucci (cu Italo Gamberini, Pier Niccolò Berardi, Nello Baroni, Sarre Guarnieri, Leonardo Lusanna), *Gara Santa Maria Novella într-o fotografie din perioada interbelică,* 1933–1936. Florenţa.



Alessandro Mendini, *Staţie de tramvai în Kurt-Schumacher Strasse,* 1994. Hanovra (Germania).





La stânga şi dedesubt: Eero Saarinen, *Terminalul TWA al Aeroportului J.F. Kennedy, Idlewild,* 1956–1962. New York.



Paul Andreu şi Jean Marie Duthilleul, *Modulul de racord al Aeroportului Charles de Gaulle,* 1994. Paris.



Nicholas Grimshaw, *Waterloo International Terminal pentru trenurile Eurostar,* 1988–1993. Londra.

Infrastructurile de comunicaţie

Poduri, străzi, parcări, autostrăzi, căi ferate, metrouri asigură exploatarea teritoriului şi, prin urmare, funcţionalitatea sa.

● PODURILE

Podul are funcţia de a traversa obstacole: un curs de apă, o denivelare (viaduct), o cale ferată sau o şosea, sau chiar marea (podurile de vase). Fundaţia unui pod este formată din piloni (pile, dacă este vorba de piloni intermediari) care pot fi legaţi de arce sau console. Când podul este suspendat, locul pilonilor îl iau grinzile cu zăbrele. Podul în arc (cu o arcadă unică sau cu arcade multiple) are în plus culee (reazem de capăt al unui pod care transmite sarcinile la teren şi asigură legătura cu terasamentele). Variantele sunt numeroase, atât din punctul de vedere al materialelor, cât şi al formelor. De la primele poduri din lemn, s-a trecut, cu timpul, la cele din piatră, din fier, fontă, beton armat, oţel. În funcţie de structură, se disting poduri mobile, cu îmbinare de grinzi (cu structura portantă formată din grinzi cu axa rectilinie care se sprijină pe culee sau pe pilele intermediare), în arc, cu consolă, suspendate (cuplu de cabluri de oţel, susţinute de piloni înalţi, ancorate de reazeme, de care este suspendat scheletul prin intermediul unor tiranţi verticali; permit cele mai mari deschideri, adică distanţe între pile). Primele poduri datează, se pare, din Epoca Bronzului (4000 î.Hr.) şi asigurau legătura între palafite şi uscat. Mari constructori în acest domeniu au fost, apoi, romanii care, datorită aplicării arcului în plin cintru, au realizat structuri impunătoare din lemn şi din piatră, de la frumoasele poduri de pe Tibru la monumentalele apeducte (pp. 226–227). În Evul Mediu şi în perioada Renaşterii, podurile au fost acoperite pentru a putea oferi adăpost şi pentru a găzdui ateliere şi magazine, ca de exemplu la Veneţia (Rialto) şi la Florenţa (Ponte Vecchio). Podurile puteau fi prevăzute cu turnuri, ca de exemplu celebrul Pod Carol din Praga.
Societatea industrială a impulsionat construcţia podurilor, noile tehnologii permiţând realizarea unor poduri tot mai rezistente, cu deschideri tot mai ample. Dintre primele construcţii din această epocă, amintim podurile feroviare din fier cu grinzi tubulare realizate de Robert Stephenson, care din Anglia industrializată se vor răspândi în Germania şi în întreaga Europă, în vreme ce în Statele Unite ale Americii capătă o importanţă deosebită podurile suspendate, începând cu cele proiectate de John Augustus Roebling, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Revoluţionare au fost şi podurile realizate între 1901–1940 în Elveţia de inginerul Robert Maillart, unde betonul armat nu mai era folosit la ridicarea pilonilor, ci chiar la structură.
Proiectarea unor opere tot mai impunătoare presupune eforturi însemnate, inclusiv din punct de vedere ingineresc: noile tipologii, variantele sofisticate de poduri suspendate pot fi abordate datorită tehnologiilor avansate şi utilizării unor materiale în consonanţă cu caracteristicile terenului. Exemple elocvente sunt podurile realizate în Extremul Orient, care impresionează prin anvergura lor, sau soluţiile originale ale podurilor pietonale din unele oraşe europene. Dintre numele noilor generaţii de arhitecţi se evidenţiază cel al spaniolului Santiago Calatrava (pp. 374–375).



Michel Virlogeux, *Podul Vasco da Gama*, detaliu, 1995–1998. Lisabona.

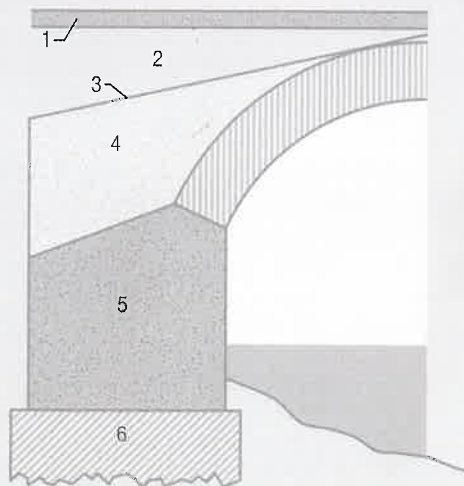




Deasupra: John Augustus Roebling, *Brooklyn Bridge*, 1869–1883. New York. Inginerul american a rezolvat problemele structurale complexe cu ajutorul grinzilor cu zăbrele care menţin în suspensie consola carosabilă.



La stânga: *Podul Rialto într-o ilustrată din secolul al XVIII-lea.*



La dreapta: *Pod din zidărie în secţiune longitudinală.*
1. Balast
2. Umplutură
3. Manta
4. Şapă
5. Culee
6. Fundaţie



La stânga: Joseph B. Strauss, *Golden Gate Bridge*, 1937. San Francisco (California).

● STRĂZI, AUTOSTRĂZI ŞI PARCĂRI

Primii mari constructori de drumuri au fost romanii, cărora sistemul rutier le-a permis menţinerea controlului deplin asupra teritoriului. Drumurile romane erau largi (permiteau trecerea a două care simultan), cel mai adesea drepte, pietruite şi, prin urmare, uşor practicabile, capabile să reziste la intemperii fără a necesita măsuri speciale de întreţinere.
Europa Evului Mediu a readaptat, în general, sistemul rutier roman. Dintre rutele cele mai importante se evidenţiază Via Francigena, care pornea din Santiago de Compostela în Spania spre Roma, iar de aici continua de-a lungul Viei Appia spre Brindisi, unde pelerinii se puteau îmbarca pentru Ierusalim.
Situaţia drumurilor şi modalităţile de călătorie au rămas aproape neschimbate până la începutul secolului al XIX-lea, când a fost experimentat macadamul (de la numele creatorului său, inginerul scoţian J.L. McAdam): pavare cu pietriş, care era nivelat cu ajutorul unui tambur compresor şi amestecat cu nisip, apă şi fragmente de pietriş. Ulterior, pentru a impermeabiliza pavajul, a început să se folosească o rocă calcaroasă şi bituminoasă, asfaltul, care se putea produce artificial amestecând calcar şi bitum. Drumurile mai moderne au, în general, un strat din beton armat acoperit cu asfalt.
În ultimele două secole, folosirea intensivă a mijloacelor de transport, pentru deplasare sau schimburi comerciale, a determinat revoluţionarea infrastructurilor. Urbaniştii, inginerii şi arhitecţii au restructurat spaţiul oraşelor şi al unor regiuni întregi, pe fundalul unui echilibru fragil între construirea noilor structuri şi protejarea mediului natural şi a patrimoniului istoric şi artistic.
Principala inovaţie care a caracterizat secolul XX a fost autostrada, dotată şi cu ample scuaruri de staţionare, cu servicii de alimentare şi bufet. Parcările urbane, în ultima vreme tot mai frecvent subterane sau supraînălţate, pot fi cu rampă, în formă de siloz şi, uneori, mecanizate.

● CĂILE FERATE ŞI METROUL

Transportul pe şine precede inventarea trenului. A fost introdus în 1649, în Germania, pentru a diminua efortul cailor care transportau minereul extras din mine. Primele şine din lemn au fost înlocuite de englezi cu bare de fier. Şina propriu-zisă, din fier, datează din 1767. Dar abia după ce George Stephenson (1781–1848) a inventat locomotiva cu abur, acestea vor fi perfecţionate pentru a permite o utilizare continuă; fiului său, Robert (1803–1859), i se datorează, în schimb, proiectele pentru podurile feroviare din fier. Pe 25 septembrie 1825 a fost dată în folosinţă calea ferată care lega Stockton de Darlington; patru ani mai târziu se inaugura primul serviciu feroviar Liverpool–Manchester, cu faimoasa locomotivă *The Rocket* care putea atinge o viteză de 32 de kilometri pe oră. Calea ferată s-a răspândit de atunci în Europa, în Statele Unite ale Americii şi apoi în întreaga lume.
Începând din 1879, locomotiva electrică inventată de Werner Siemens a oferit noi posibilităţi de utilizare a căii ferate care s-a diversificat cu căile ferate cu trei şine pentru zonele montane înalte (cremaliere) sau cu funiculare pentru tronsoane scurte care prezintă diferenţe de nivel semnificative, unde motorul, fixat la un capăt al liniei, face să se învârtă un scripete pe care se înfăşoară un cablu de tracţiune legat de convoi. Mai trebuie amintit şi monoraiul (de tipul celor din Tokyo sau Sydney), de obicei supraînălţat.
Liniile electrificate s-au răspândit în centrele urbane iniţial sub forma tramvaielor, apoi sub forma metroului, cu rulare subterană. Primele metrouri au fost construite la Londra (1863), Viena (1894–1897) şi Paris (1899–1904). În prezent, toate marile oraşe sunt dotate cu metrou: de la New York la Tokyo, de la Moscova la Ciudad de Mexico.

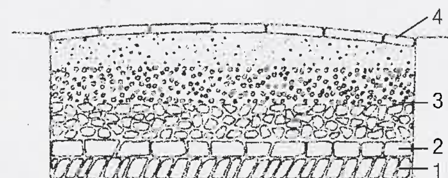


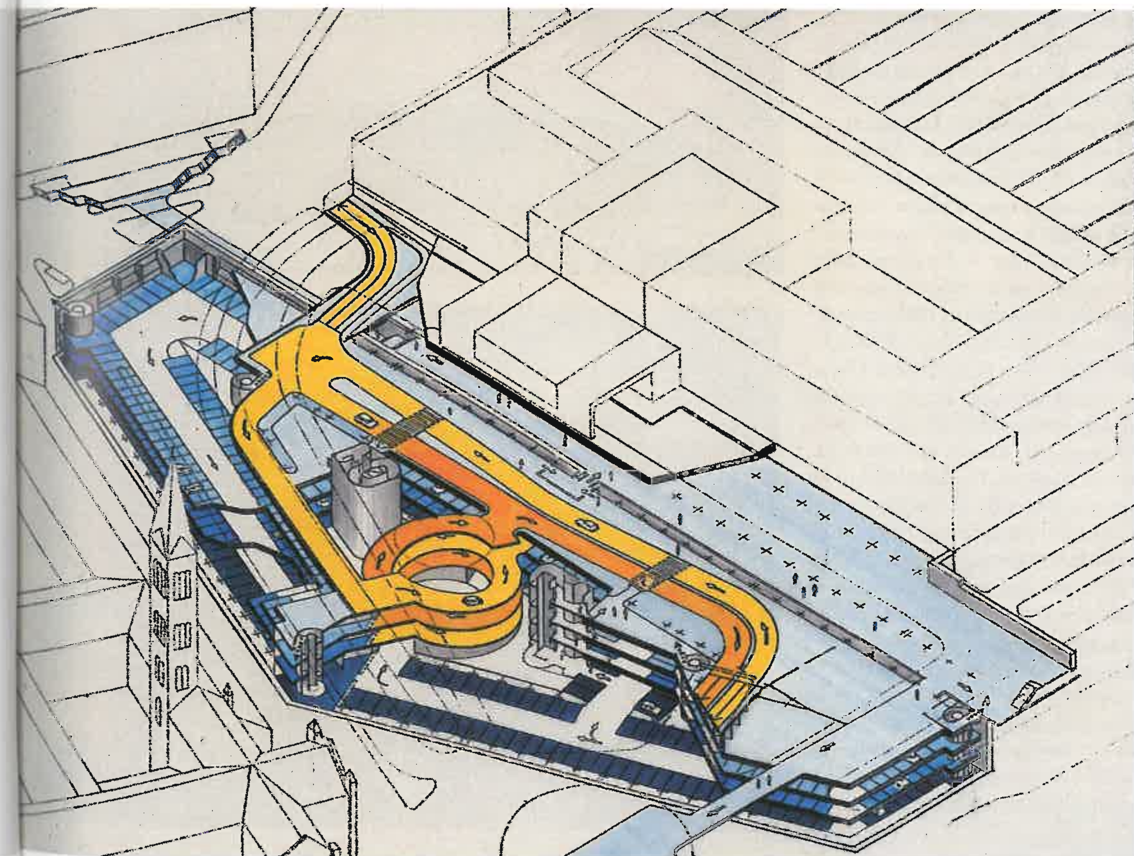
Monorai şi, pe fundal, AMP Tower, 1984. Sydney.



Antica Via Appia la Roma – detaliu. Via Appia, „regina drumurilor", a fost construită în 312 î.Hr. din ordinul cenzorului Appius Claudius. Lega Roma de Brindisium, având patru straturi suprapuse: de jos în sus, acestea erau *statumen* (strat din piatră neprelucrată), *ruderatio* (conglomerat de pietre şi var), *nucleus* (din pietriş grosier) şi *pavimentum* din pietriş fin şi piatră tăiată, peste care erau montate dale mari de piatră şlefuită (*silex*), de culoare închisă, foarte rezistente. Profilul învelişului stradal avea o dezvoltare curbilinie, în formă de „spinare de măgar", care permitea scurgerea apei de ploaie.

Dedesubt: *Secţiune a unui drum roman consular:*
1. Statumen
2 Ruderatio
3. Nucleus
4. Pavimentum.



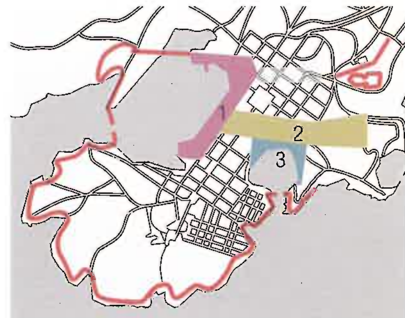




La stânga: *Secţiune axonometrică a parcării subterane din Piaţa Gării,* 1989–1992 (proiect realizat de Paolo Felli, Pier Lodovico Rupi, Enzo Giusti). Florenţa.

Vedere aeriană a nodului de autostrăzi dintre 4 şi 17 highway, la vest de George Washington Bridge. Bergen County (New Jersey). Autostrada nu are intersecţii la nivel, acestea fiind înlocuite de poduri şi rampe (racorduri în formă de frunză de trifoi) care permit întoarcerea maşinii fără a întrerupe fluxul traficului.

Construcţii comerciale



Planul portului atenian Pireu, construit sub supravegherea lui Hippodamos din Milet, cca 470 î.Hr.
1. Emporium
2. Agora şi sanctuare
3. Portul militar

Activitate fundamentală a economiei, comerţul necesită nu numai structuri pentru transportul mărfurilor (porturi, gări, aeroporturi şi spaţii de depozitare), ci şi spaţii în care mărfurile să intre în contact cu beneficiarul final, clientul.

● ANTICHITATEA

Piaţa a fost dintotdeauna principalul spaţiu de desfăşurare a activităţilor comerciale, un exemplu în acest sens fiind *agora* grecească. În multe oraşe, prezenţa templelor dedicate divinităţilor protectoare contribuia la favorizarea comerţului. Uneori, spaţiile pentru efectuarea tranzacţiilor erau amenajate în jurul unui bazin portuar: este cazul portului atenian Pireu, unde se afla complexul „pieţelor generale" (*empórion*), format din piaţa grâului, bursa comercială şi cinci mari porticuri care adăposteau pieţele propriu-zise. Cele mai importante şi mai cunoscute rămân grandioasele pieţe ale lui Traian din Roma, proiectate de Apollodor din Damasc, care au reprezentat secole la rând centrul vieţii comerciale, dar şi politice, juridice şi religioase a oraşului.

● EVUL MEDIU

Lumea medievală folosea aceleaşi locuri de reuniune ca şi civilizaţia antică, cu unele variante semnificative: străzile sunt mult mai largi şi articulate, cu porticuri care adăpostesc ateliere. Piaţa devine un spaţiu specific, dedicat cel mai adesea activităţilor comerciale. În această perioadă, iau naştere pieţe multiple, precum cele din Verona şi Bologna. În Lübeck şi Bruges, piaţa comercială se deschide în faţa domului şi a *beffroi* (palatul municipal). O soluţie urbanistică aparte o constituie podul cu ateliere şi magazine. În lumea islamică, o importanţă enormă revine bazarului (în arabă *suq*) care poate atinge proporţiile unui adevărat cartier, anexat, de regulă, moscheii principale. Bazarul se prezintă sub forma unei reţele de străzi, flancate de tarabe, de obicei acoperite, şi cu multe zone laterale de trecere. Împărţit în sectoare comerciale, acesta poate găzdui moschei, caravanseraiuri şi fântâni.

● EPOCA MODERNĂ

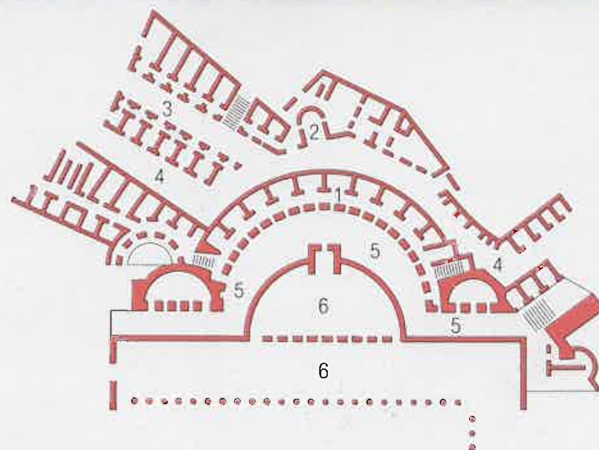
Modificările cele mai semnificative au intervenit la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, o dată cu naşterea marilor magazine ca Marshall Field & Co. la Chicago, Harrod's la Londra şi Galleries Lafayette la Paris.

În prezent, supermarketurile, hipermarketurile şi centrele comerciale au modificat profund ţesutul centrelor urbane şi, mai ales, al periferiilor. Este şi cazul enormului complex comercial Triangle des Gares Euralille (Jean Nouvel, 1994), situat la intersecţia diferitelor linii TGV care leagă Parisul de Londra şi Bruxelles, dotat, printre altele, cu hoteluri şi birouri. Multiplicarea serviciilor şi monumentalitatea caracterizează noile „catedrale ale timpului liber", locuri în care consumul devine şi prilej de divertisment.





Vestigiile pieţelor lui Traian – vedere generală, 98–117 d.Hr. Roma. Complexul reunea aproximativ 150 de ateliere şi magazine din care se putea cumpăra orice. Principalul element îl constituia marea sală care dădea în Via Biberatica şi avea rolul de spaţiu de contractare sau bazar. Magazinele imperiale distribuiau hrană săracilor.



Planul pieţelor lui Traian din Roma.
1. Exedră
2. Sală cu absidă
3. Ateliere suprapuse
4. Via Biberatica
5. Drum pavat
6. Forul lui Traian



Ponte Vecchio, secolele XIV–XVII. Florenţa. Cel mai vechi pod al oraşului Florenţa, iniţial cu rol defensiv, a fost reconstruit după inundaţia din 1333 cu trei arcade şi două rânduri de ateliere şi magazine. În 1564, Cosimo I de Medici a pus să se construiască aici Coridorul Vasarian, deasupra atelierelor orientate către est, iar în secolul al XVII-lea au fost adăugate galeriile caracteristice din lemn care, şi în prezent, funcţionează ca depozite pentru magazinele bijutierilor.

Piaţa dei Signori, secolele XIII–XV. Verona. De aici se ajunge în Piaţa delle Erbe, şi aceasta sediu al activităţilor comerciale.





De sus în jos: Gerrit Berckheide, *Piaţa comercială din Harlem*, 1693. Florenţa, Galleria degli Uffizi.

Hans Hollein, *Detaliu al Haas House*, 1989. Viena.



La dreapta: E.H. Zeidler, *Eaton Center*, 1970. Toronto. Centrul comercial este un fel de oraş futurist cu scări rulante, ascensoare şi piaţete acoperite de cupole din plexiglas.

Construcţii funerare

În viziunea teoreticianului urbanist Lewis Mumford, „îngroparea morţilor în morminte marcate de o movilă de pământ, de un copac sau de o piatră de dimensiuni mari ar constitui, poate, «primul loc permanent de întâlnire a viilor», mai precis «embrionul unui oraş».“ „Primele «oraşe», singurele complete şi construite cu materiale rezistente, sunt «oraşele morţilor».“ Un exemplu îl constituie Saqqara, construită în Egipt, în perioada 2700–2650 î.Hr., în jurul piramidei în trepte a lui Zoser.

● ANTICHITATEA

Pentru civilizaţiile antice, lumea de dincolo are o importanţă egală, dacă nu chiar superioară, cu lumea reală. Ideea morţii este percepută ca un dor şi ca atingere a unei dimensiuni de stabilitate, departe de suferinţă. Diferitele edificii trebuie să păstreze rămăşiţele pământeşti ale defunctului, să-i perpetueze memoria, dar reprezintă şi „casa“ în care acesta va locui în pace. Un exemplu îl constituie *mastaba* egipteană, mormântul individual din perioada Vechiului Regat, care avea să evolueze, prin suprapunere, în forma monumentală a piramidei în trepte. Formată dintr-un tumul cu plan rectangular, din piatră sau din cărămidă cu taluzuri oblice, *mastaba* adăpostea mai multe portrete ale defunctului pentru a-i permite lui *ka*, spiritul dublu, să-şi recunoască propriul sălaş şi să-l locuiască.

Mormintele etrusce erau săpate direct în piatră, iar pereţii lor, decoraţi uneori cu fresce sau reliefuri din stuc, înfăţişau obiecte casnice decorative sau de uz cotidian.

În afara mormintelor de tip *tholos*, lumea greacă va reelabora influenţele orientale ale mormântului cu „turn“ şi ale mormântului-„locuinţă“: cea mai importantă realizare, la scară monumentală, rămâne Mausoleul din Halicarnas (p. 219), considerat una dintre cele şapte minuni ale lumii antice.

Mormintele romane, care preiau în mare parte planul circular al mormântului etrusc, sunt amplasate, de regulă, în afara incintei sacre a oraşului, aflându-se sub controlul riguros al statului: un exemplu îl constituie monumentele sepulcrale de la Aquilea. Au fost construite chiar adevărate drumuri funerare, precum Via Appia. În epoca imperială, în schimb, vor fi realizate morminte individuale tot mai fastuoase, celebrând cultul personalităţii. Răspândirea creştinismului va determina o revoluţie şi în acest domeniu. Caracterul clandestin al noii religii a condus la construirea catacombelor şi la introducerea cultului morţilor în interiorul zidurilor de incintă, peste mormintele martirilor putând fi înălţate biserici, ca în cazul Catedralei San Pietro din Vatican.

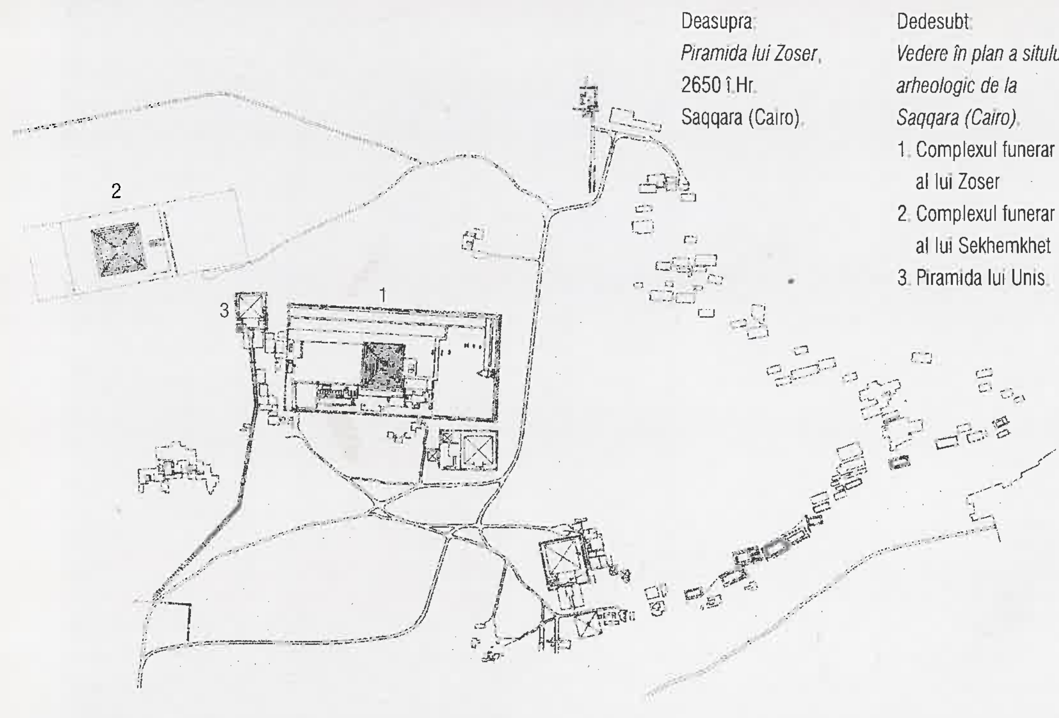
● EVUL MEDIU ŞI EPOCA MODERNĂ

O dată cu afirmarea decisivă a religiei creştine, bisericile sau împrejurimile acestora (ca în cazul multor cimitire anglo-saxone) sunt destinate mormintelor.

Începând cu secolul al XIV-lea, marile epidemii şi extinderea oraşelor vor determina îndepărtarea treptată a cimitirelor de centrele locuite. Această caracteristică, specifică cimitirului modern, va fi legiferată în Epoca Luminilor: în Imperiul Habsburgic (1743) şi în Regatul Spaniei (1787) se interzice înhumarea în biserici, iar la Paris este închis Cimitirul Inocenţilor (1785). Edictul napoleonian de la Saint Cloud (1804) sancţionează o situaţie de fapt care extinde această practică la provinciile italiene, impunând, în plus, adoptarea lespezilor de mormânt identice. Acestea sunt premisele naşterii cimitirelor monumentale din secolul al XIX-lea: dintre acestea amintim Kensal Green Cemetery din Londra, primul cimitir modern (1838), care a reprezentat un model, şi Père-Lachaise din Paris, presărat cu monumente în stil neogotic.

Astăzi, cimitirele sunt dispuse în zonele periferice şi tind spre un stil sobru, minimalist, cu structuri caracterizate de o repetiţie serială.



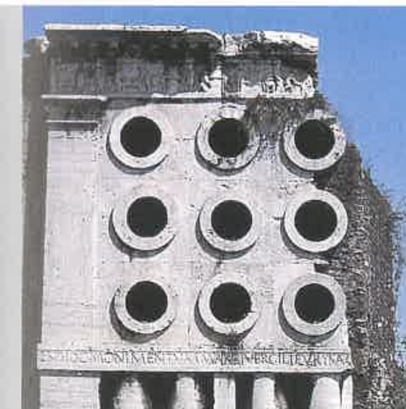


Deasupra: *Piramida lui Zoser*, 2650 î.Hr. Saqqara (Cairo).

Dedesubt: *Vedere în plan a sitului arheologic de la Saqqara (Cairo)*.
1. Complexul funerar al lui Zoser
2. Complexul funerar al lui Sekhemkhet
3. Piramida lui Unis.



Mormânt circular etrusc, secolele VII–VI î.Hr. Necropola din Banditaccia (Viterbo).



Mormântul brutarului M. Vergilius Eurisace, 30 î.Hr. Roma. Deşi aparţine sfârşitului epocii republicane, monumentul anticipează experimentele individuale care caracterizează perioada augustană (precum Piramida lui Caius Cestius, din Roma). Mormântul redă, la scară monumentală, aspectul cotidian al vaselor cu aluat în cuptorul de coacere şi ilustrează scene ale procesului de panificaţie.



Aldo Rossi şi Giovanni Braghieri, *Cimitirul din San Cataldo*, 1971–1984. Modena. Aldo Rossi combină elemente geometrice simple cărora le conferă puternice conotaţii istorice şi simbolice, conform principiului unei „arhitecturi a umbrelor“, într-un joc de lumini care „marchează ora din zi şi trecerea anotimpurilor“.



Cimitir, 1278–1283. Pisa. Conform *Cronicii pisane* din secolul al XV-lea, cimitirul a fost realizat de Giovanni di Simone, care a transportat aici o mare cantitate din pământul „cucerit“ de pisani în Ţara Sfântă.



Tehnici, materiale și structuri

Dacă o operă arhitecturală este, așa cum o definesc dicționarele, „elaborarea artistică a unor elemente structurale, funcționale și estetice", scopul diferitelor tehnici este acela de a produce edificii stabile și de durată, în măsură să reziste agenților externi, solicitărilor și șocurilor. Materialul este fundamental în acest sens, utilizarea sa variind în funcție de factori multipli pe care îi vom analiza în cele ce urmează pentru cele mai răspândite tipologii: arhitectura din lemn, din piatră, din pământ ars, din beton armat, din fier, din oțel și din sticlă.

Vom avea în vedere, apoi, elementele principale care alcătuiesc edificiul arhitectural (coloana, capitelul, arcul etc.), codificate deja, ca un fel de alfabet, în tratatele clasice.



De sus în jos:
Stupa de dimensiuni mari, secolul al XV-lea. Gyantse (Tibet).

Schmidt, Hammer & Lassen K/S, *Katuaq Greenland's Cultural Centre*, 1997. Nuuk (Groenlanda). Marele complex polivalent se caracterizează printr-o fațadă lungă și ondulată, din lemn și sticlă. Realizat în cea mai mică capitală din lume, Katuaq (în limba inuiților, toboșar), găzduiește expoziții temporare, o mare sală de cinematograf, un teatru, bufete și restaurante.

La stânga:
Cupola domului din Pisa văzută dinspre cimitir.

Arhitectura din lemn

Numărându-se printre cele mai vechi materiale de construcţie utilizate de om, uşor şi ductil, foarte potrivit pentru realizarea structurilor de acoperire, lemnul a fost folosit atât singur, cât şi în combinaţie cu alte materiale. Recent, lemnul cunoaşte o revenire semnificativă, în combinaţie cu elemente precum oţelul şi sticla, lucru sesizabil în construcţiile ridicate în diferite oraşe.

● ANTICHITATEA

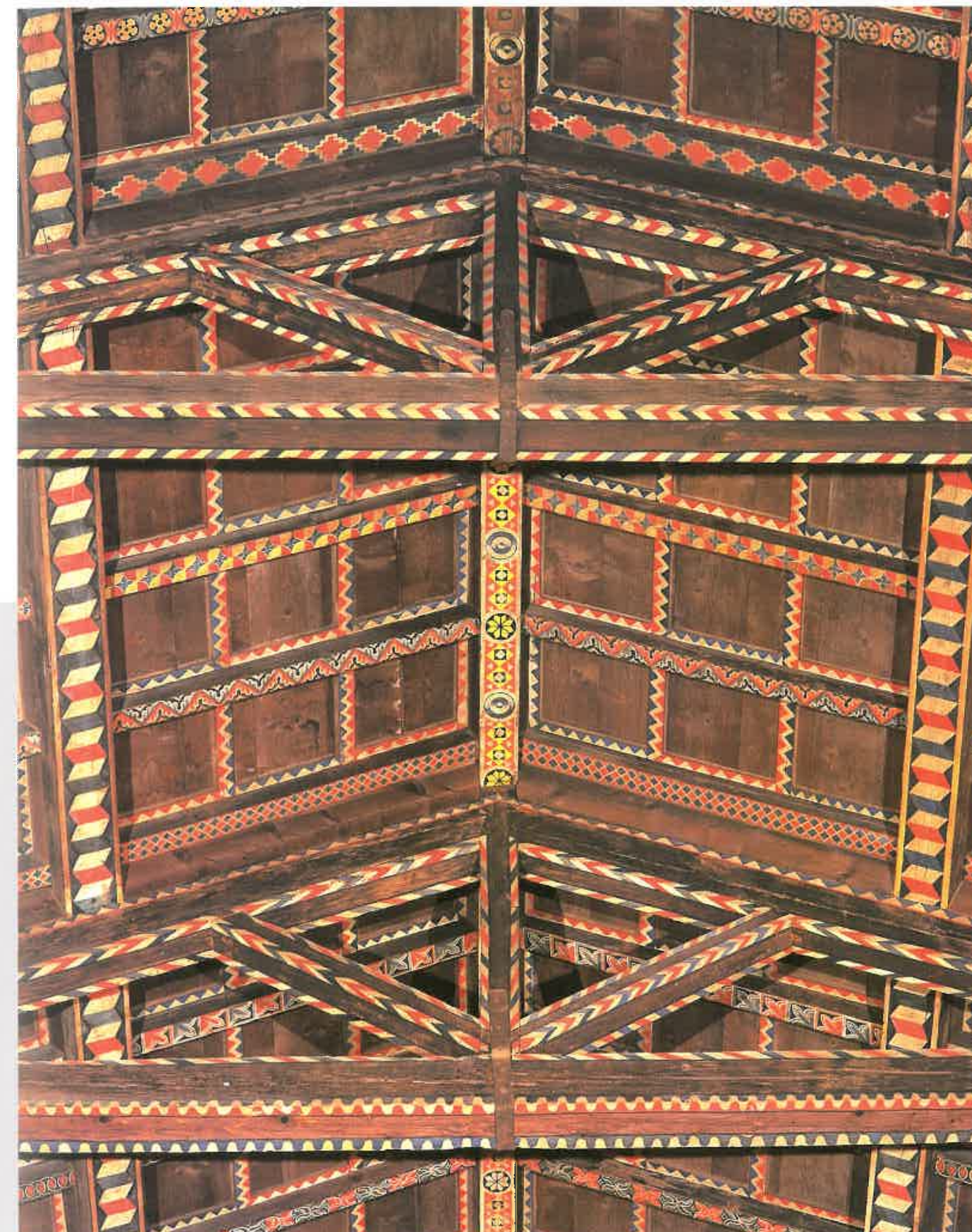
Lemnul era folosit mai ales pentru grinzi, acoperişuri şi porţi. Probabil că la origine şi coloanele, triglifele şi alte elemente structurale erau din lemn, înlocuit ulterior cu piatra. Transpunerea într-un alt material nu ar fi condus la alterarea formei. Conform acestei ipoteze, coloana fasciculată egipteană şi-ar avea originea în trunchiuri de papirus unite în mănunchi, în timp ce triglifele templelor greceşti ar proveni din extremităţile grinzilor de lemn ale acoperişului, sculptate cu dalta. În cultura egipteană au fost atestate locuinţe din pământ cu acoperişul din trestii susţinute de grinzi de lemn (casele muncitorilor din necropola de la Theba). Şi în lumea greco-romană, lemnul se utiliza nu numai la construirea acoperişurilor templelor şi bazilicilor, ci şi la realizarea caselor claselor inferioare (cu efecte majore în incendiul care a cuprins Roma în timpul lui Nero).



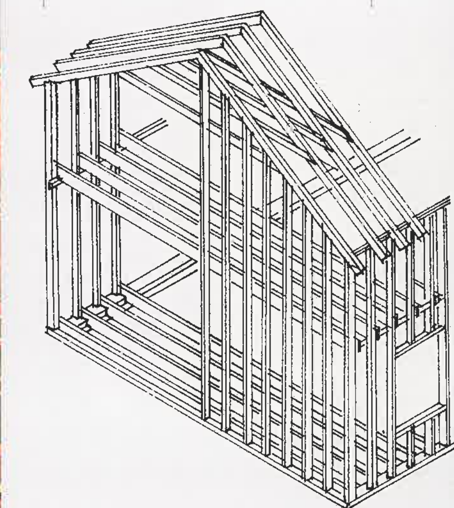
Deasupra:
Edicul funerar din lemn pentru Ika şi soţia acestuia, Imerit, dinastia a IV-a. Cairo, Muzeul Arheologic. Tradiţia acestor monumente, realizate ulterior din piatră, se va păstra fără a afecta forma.



La dreapta:
Borgund Stav-Kirke, cca 1150. Fagusnes (Norvegia). Prezentând stâlpi portanţi verticali, biserica este decorată în colţurile acoperişurilor cu ornamente care amintesc de prora unei nave vikinge.



La stânga:
Acoperiş cu căpriori, secolul al XIII-lea. Florenţa, Biserica Santi Apostoli.



Dedesubt:
Schema de construcţie a sistemului balloon frame. Utilizată în SUA, începând din 1833, *balloon frame* (structura-balon) este o tehnică de construcţie care foloseşte un schelet şi prevede îmbinarea cu cuie, şi nu prin încastrare, a stâlpilor şi grinzilor prefabricate.

● DIN EVUL MEDIU ÎN EPOCA MODERNĂ

Continuând modelul bazilicii romane, primele biserici creştine aveau un acoperiş cu căpriori. Termenul derivă de la *capra* (bârnă, grindă), structură elastică constituită din bârne de lemn dispuse, în general, în formă de triunghi (grindă reticulară). Această formă specială aminteşte, într-o versiune răsturnată, de carena unei nave; nu întâmplător, în Norvegia structura de lemn a navelor vikingilor a folosit drept model pentru tradiţionalele *Stav-Kirke* (biserici cu stâlpi portanţi). În Europa Centrală şi de Nord, locuinţele şi hambarele aveau structuri din lemn. Deosebit de răspândită era construcţia în *crutch* (cu osatură) care prevedea stâlpi portanţi în colţuri, realizaţi dintr-un singur trunchi de copac încovoiat pentru a constitui profilul acoperişului. Utilizarea tot mai frecventă a structurilor de acoperire din zidărie a condus la folosirea tot mai rară a lemnului, care a supravieţuit până în secolul al XVII-lea numai în arhitectura civilă din Europa de Nord; lemnul va reveni în Statele Unite ale Americii, în secolul al XIX-lea, graţie sistemului *balloon frame*, utilizat pe scară largă între 1870–1890, în aşa-numitului *Shingle style* (*shingle* = şindrilă). În secolul XX, lemnul a fost reintrodus în combinaţie cu alte materiale, adesea cu valenţe simbolice şi evocatoare.

Arhitectura din piatră

Încă din Antichitate, piatra, mai greu de procurat decât lemnul, dar mult mai rezistentă, a fost utilizată mai ales pentru construirea edificiilor relevante pentru întreaga comunitate.

● ORIGINILE

Dolmen-ele (morminte în formă de cameră, răspândite între 4000–1000 î.Hr. în Europa şi Asia), ca şi complexul de la Stonehenge (p. 201) pot fi definite drept structuri trilitice: două blocuri de piatră verticale, înfipte în pământ, peste care ~~este~~ dispusă o lespede orizontală, cu rol de arhitravă. Dintre cele mai vechi construcţii din piatră fac parte şi zidurile ciclopice, enorme blocuri de piatră, foarte puţin cioplite, suprapuse fără nici un fel de liant. Datorită formei tipice, palatele şi zidurile de acest gen, care se întâlnesc în Asia Mică (civilizaţia hitită), Grecia (Tirint şi Micene), America Latină (Cuzco), au fost definite drept *opus poligonale*. *Opus quadratum*, folosit de romani din secolul al IV-lea î.Hr, are o structură de ziduri cu blocuri de piatră de formă pătrată, prelucrate şi dispuse în rosturi regulate, de asemenea fără nici un liant. Inspirându-se din tradiţiile Orientului Mijlociu, romanii au introdus, ulterior, una dintre principalele inovaţii tehnice: folosirea pastei de var pentru a lipi blocurile de piatră şi utilizarea unui amalgam pentru a umple interstiţiile zidurilor. În funcţie de tipul blocului de piatră, pereţii puteau fi în *opus incertum* (blocuri de piatră neregulate) sau *opus reticulatum* (blocuri de piatră regulate). Templele greceşti, în schimb, erau construite din blocuri mari de piatră sculptate în vederea obţinerii elementelor constitutive.

● EVUL MEDIU ŞI EPOCA MODERNĂ

Potrivit cronicarului Rudolf cel Spân, în jurul anului 1000 Europa se înfăţişează ca „o manta albă de biserici". Mai mult de 1 400 de biserici şi mănăstiri au fost construite într-un interval de timp destul de scurt, piatra fiind folosită mai ales pentru elementele portante. Cărămida va favoriza apoi utilizarea pietrei la finisarea edificiilor. În acest sens, piatra bosată (bloc de piatră profilat în exterior, de formă pătrată) conferă zidului un aspect „rustic" şi dinamic.







La stânga: Dolmen-*ul de la Fontanaccia*. Cauria (Corsica).

De sus în jos: *Ziduri externe de incintă în* opus quadratum, secolul I î.Hr. Verona, Amfiteatrul roman.



Ziduri în opus reticulatum. Lucus Feroniae, Villa dei Volusii (Capena, Roma).

Deasupra: *Bosaj cu vârful în formă de diamant – detaliu*, secolul al XVI-lea. Lisabona, Casa dos Bicos.

Dedesubt: *Bosaj rustic – detaliu*, cca 1440. Florenţa, Palatul Pitti, faţada.



Construcţii din pământ ars

Element al arhitecturii din pământ ars, cărămida a fost materialul artificial cel mai des folosit în Antichitate, oferind, la costuri reduse, acelaşi rezultat ca şi piatra, la care se pot adăuga versatilitatea şi viteza de utilizare.

● ANTICHITATEA ŞI EVUL MEDIU

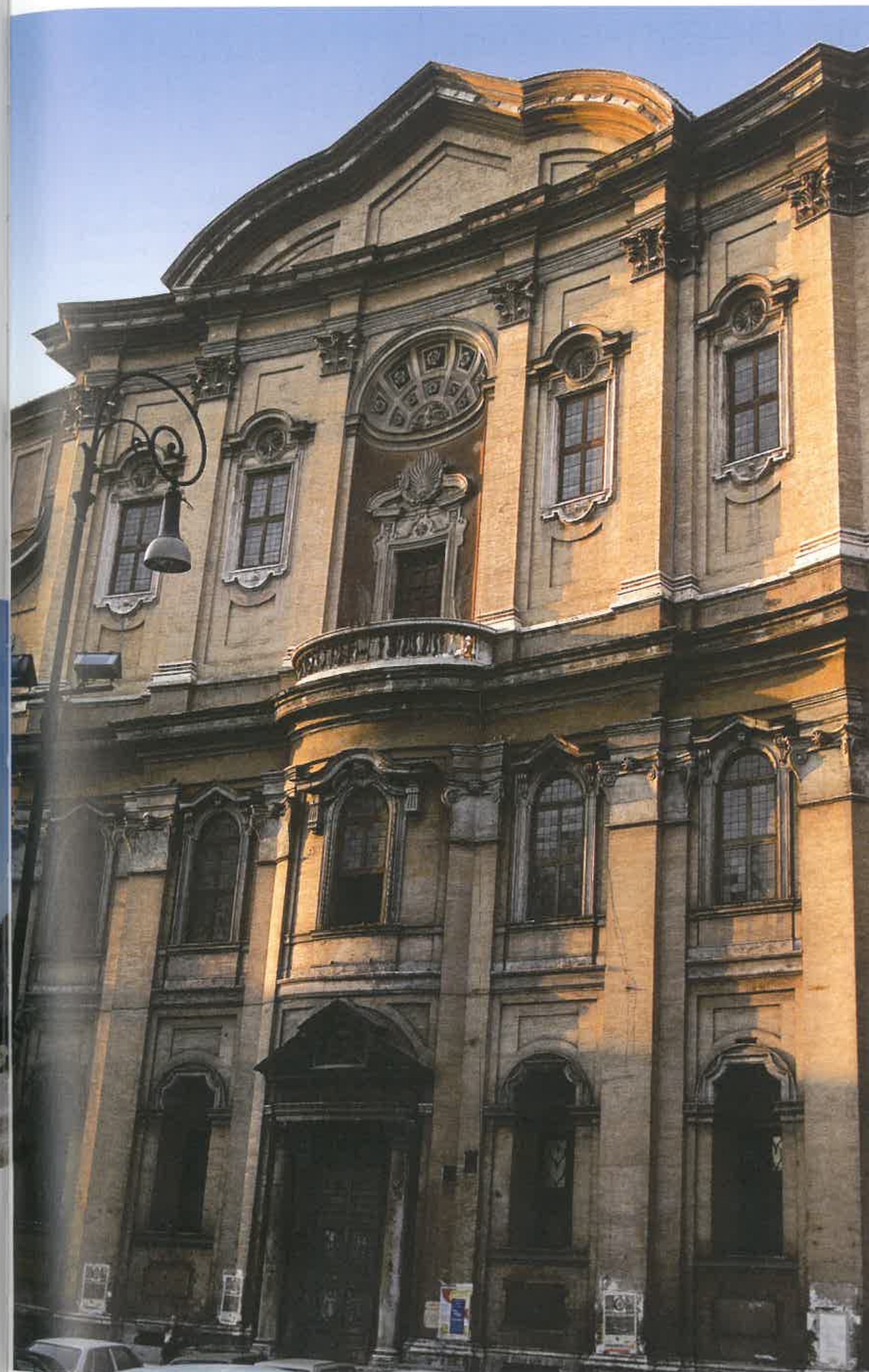
Naşterea primelor civilizaţii, pe malurile marilor fluvii, este legată, în parte, de posibilitatea de a procura uşor argilă, materia primă pentru cărămizi. Realizate iniţial din argilă nearsă, cărămizile vor fi ulterior produse în ateliere de stat, fiind marcate cu sigilii şi fabricate la dimensiuni prestabilite prin decret; este primul exemplu de monopol, dar şi cea mai veche formă de producţie industrială. Cărămizile trebuiau să fie modelate astfel încât să poată fi apucate cu o singură mână pentru a putea fi realizate rapid aşa-numitele asize (succesiuni de blocuri de piatră, cărămizi sau dale de-a lungul aceleiaşi linii), suprapuse sau profilate în afară. Curând, arhitecţii se vor elibera de această condiţionare: de exemplu, cărămizile nearse folosite la Ebla, în Siria, între 2400–2000 î.Hr., sunt de formă pătrată. Răspândirea cărămizilor arse a permis, încă din mileniul al III-lea î.Hr., realizarea unor opere impunătoare. Romanii nu au şovăit să le folosească la construirea templelor, structurilor de apărare sau apeductelor. Graţie ductilităţii sale, cărămida a fost utilizată chiar şi la executarea unor coloane solide şi elegante, imitând monoliţii din marmură. Pentru arce, bolţi, structuri de acoperire, civilizaţia bizantină a produs, între secolele IV–VI, cărămizi de formă pătrată, cu o grosime de 4–6 cm şi latura de 35–38 cm, marcate cu sigiliu şi supuse unor controale periodice. Tehnica antică va rămâne neschimbată în perioada arhitecturii romanice şi gotice, răspunzând cu aceeaşi eficacitate unor exigenţe stilistice dintre cele mai variate.

Dedesubt: *Decoraţiune din teracotă, detaliu al Porţii lui Ishtar, după reconstituirea filologică* in situ. Babilon (Irak). Poarta originală (580 î.Hr.), din perioada anticului regat al Babilonului, este conservată în Pergamonmuseum din Berlin.



Deasupra: *Bazilica lui Maxentius*, secolul al IV-lea d.Hr. Roma, Via Sacra.

Vestigii ale unor coloane din cărămidă, 120 î.Hr. Pompei, bazilica. Canelurile fusului erau obţinute cu ajutorul unor cărămizi pentagonale, dispuse în şiruri alternate în jurul unui nucleu cilindric. Coloana era acoperită apoi cu stuc şi vopsită pentru a imita marmura.



La stânga: Francesco Borromini, *Faţadă din cărămidă*, 1640. Roma, Oratoriul Filippini.

Dedesubt: Aldo Rossi, *Centro Torri*, 1988. Parma.



● EPOCA MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

Dintre edificiile din cărămidă cu o concepţie extrem de îndrăzneaţă trebuie amintită cupola Bisericii Santa Maria del Fiore din Florenţa (1429–1433), construită de Filippo Brunelleschi cu asize recurente de cărămizi autoportante, dispuse în formă de os de peşte (p. 287).
În perioada barocă, cărămida va fi utilizată de Francesco Borromini la realizarea unor opere de mare virtuozitate: de pildă faţada Oratoriului Filippini. Fiind un material ieftin, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, cărămida apare rareori la vedere, fiind adesea acoperită de zugrăveală, var etc. În secolul XX, tehnicile de construcţie din cărămidă (diversificate prin utilizarea cărămizilor perforate pentru zidăriile de căptuşeală) au constituit o redescoperire semnificativă, începând cu Walter Gropius (Uzinele Fagus, p. 64) până la proiectele mai recente ale lui Aldo Rossi din Italia şi Olanda (Centro Torri din Parma, 1988; Muzeul Bonnefanten din Maastricht, 1990–1994).

Construcţii din beton armat şi prefabricate

Romanii foloseau deja betonul ca liant pentru cărămizi sau blocuri de piatră. Este vorba de un conglomerat artificial format din var hidraulic (numit astfel datorită adaosului de silicat bicalcic) sau din ciment şi materiale inerte (nisip sau puzzolană, sau pietriş, ori piatră tăiată) amestecate cu apă. Astăzi, cimentul se produce în diferite feluri: de exemplu, prin măcinarea clincherului (de la termenul olandez *klinken*, a răsuna; material pentru cărămizi de mare rezistenţă obţinut prin arderea până aproape de vitrifiere a unui amestec din argilă şi calcar). Cel mai răspândit este cimentul Portland, obţinut din argile şi marne naturale, provenind din carierele englezeşti omonime.



Deasupra: Le Corbusier, *Schema structurii din beton armat a unei locuinţe conform sistemului Dom-Ino*, 1914.

La dreapta: Auguste Perret, *Casa de la nr. 25 bis din rue Franklin*, 1903–1904, Paris. Structura din beton armat este acoperită cu plăcuţe de ceramică şi teracotă.

● BETONUL ARMAT

Pentru a extinde domeniul de utilizare a betonului – folosit până la jumătatea secolului al XIX-lea numai la realizarea pilonilor pentru poduri, a structurilor portuare, conductelor şi sistemelor de canalizare – era necesară creşterea rezistenţei la tracţiune. Între 1852–1892 au fost propuse soluţii dintre cele mai variate. Înainte de turnare, în cofraj era introdusă o armătură din oţel. A luat naştere astfel betonul armat, tehnica actuală de fabricare fiind, în esenţă, aceeaşi. A fost vorba de o descoperire într-adevăr revoluţionară, deoarece, aşa cum remarca Pier Luigi Nervi, constructorii puteau crea de acum „pietre topite de orice formă, superioare celor naturale, întrucât erau capabile să reziste la tensiuni remarcabile." Costul scăzut, ductilitatea şi rezistenţa au asigurat succesul acestei noi tehnici. Le Corbusier a exploatat betonul armat la realizarea prototipului unităţii de locuit modulare, Maison Dom-Ino (1914).
La început, betonul armat era camuflat, acoperit cu materiale mai preţioase sau pur şi simplu disimulante, precum vopseaua. Începând cu anii 1950, frumuseţea acestuia a început să fie apreciată şi, adesea, a fost lăsat „la vedere", în consonanţă cu experimentele contemporane din artele plastice.

● PREFABRICATELE

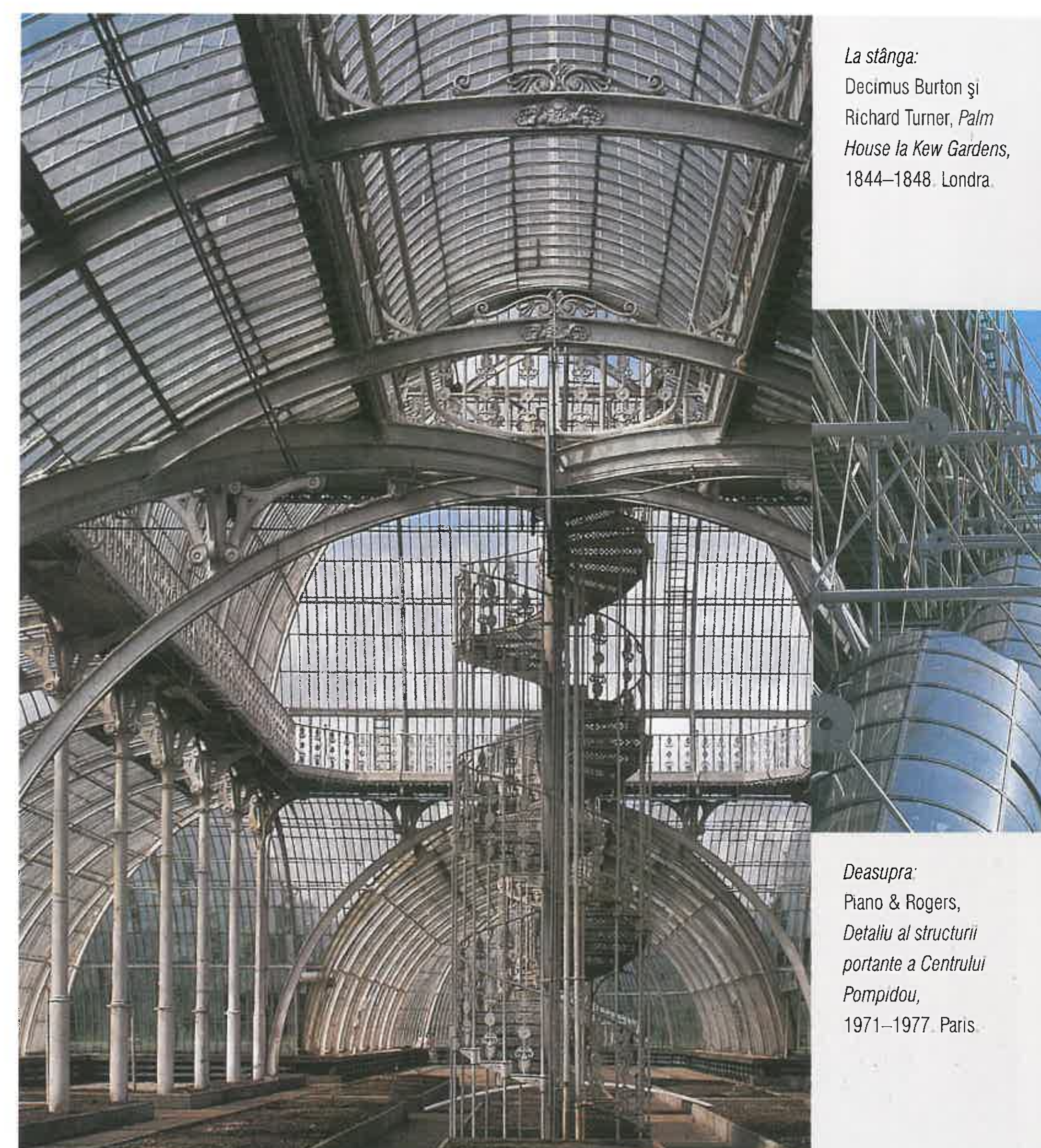
Ideea de a produce elemente gata de asamblat revine în toată istoria arhitecturii. Cu toate acestea, doar o dată cu introducerea tehnicilor edilitare şi a materialelor folosite în secolul XX (betonul armat, fierul şi sticla) a fost posibilă lansarea producţiei industriale, la costuri scăzute, a panourilor şi elementelor modulare.

Construcţii din fier, oţel şi sticlă

Utilizarea sistematică a acestor elemente datează din secolul al XIX-lea, deşi fierul era folosit de la sfârşitul secolului al XVII-lea pentru armarea zidăriei, adică pentru a o susţine în faza de construcţie, iar sticla fusese folosită de romani la realizarea ferestrelor. În secolul al XIX-lea, inginerii şi arhitecţii au intuit că aceste elemente pot convieţui şi că folosirea lor simultană avea să permită soluţii edilitare altminteri de neînchipuit. Structura din fier rezolva toate problemele de statică şi descărcare a forţelor de inerţie, în timp ce panourile de sticlă aveau sarcina de a umple un spaţiu care, teoretic, putea rămâne gol, nefiind portant. Au fost create, astfel, încăperile luminoase ale serelor, gărilor şi ale zgârie-norilor.

● DIN SECOLUL AL XIX-LEA PÂNĂ ASTĂZI

La început, fierul a servit la realizarea structurilor de servicii (poduri, gări şi galerii de metrou). Utilizarea fierului conferea acestora o nuanţă de modernitate, nuditatea şi înfăţişarea brută a structurii fiind atenuate de elemente decorative. Tehnica de construcţie, mai rapidă şi mai economică decât cele tradiţionale, prevedea folosirea unor profiluri prefabricate, cu forme diverse, îmbinate cu cuie bătute la cald în grinda perforată cu orificiile corespunzătoare. Acest tip de îmbinare care a permis realizarea unor construcţii impunătoare, precum Turnul Eiffel (pp. 332–333) din Paris, s-a bucurat de o mare răspândire şi în secolul XX, chiar dacă prinderea cu buloane sau prin sudură electrostatică (tehnică prin care oţelul este încălzit la 1 300°C, temperatura sa de topire) are o eficacitate mai mare. Calitatea materialului feros va avea, de asemenea, importanţă. Dacă iniţial se folosea fonta (fier cu un procent ridicat de cărbune, ceea ce făcea ca structura să fie destul de fragilă), prin topirea în furnal s-a putut obţine oţelul, mai pur, mai rezistent şi mai elastic. Folosit la construirea zgârie-norilor de la jumătatea secolului al XIX-lea, oţelul permite o organizare mai liberă a spaţiului, ca în experimentul efectuat în 1929 de Mies van der Rohe, care a realizat un pilastru din oţel cromat pentru racordarea pereţilor translucizi din sticlă (Expo din Barcelona, Pavilionul german). Din acest moment şi mai ales după realizarea spectaculoaselor grinzi reticulate din oţel concepute de Renzo Piano şi Richard Rogers, oţelul a devenit elementul caracteristic arhitecturii *high tech*.



La stânga: Decimus Burton şi Richard Turner, *Palm House la Kew Gardens*, 1844–1848, Londra.

Deasupra: Piano & Rogers, *Detaliu al structurii portante a Centrului Pompidou*, 1971–1977, Paris.

Coloana şi alte elemente verticale

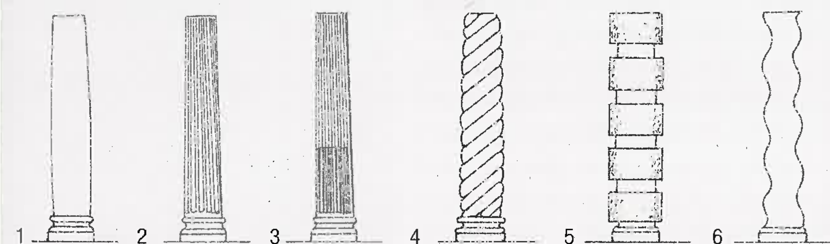
Coloana, pilastrul, lezena şi antele sunt elementele verticale codificate de limbajul arhitectonic. Dacă pilaştrii şi coloanele au avut o evoluţie proprie şi o mare varietate de aplicaţii, lezenele şi antele fac parte din patrimoniul stilurilor lumii clasice.

● COLOANA

Coloana este un element de sprijin, adică are o funcţie portantă: uneşte baza unui edificiu (sau structurile inferioare) cu vârful acestuia (structurile superioare). Este formată dintr-un fus cu secţiune circulară care se poate sprijini pe o bază şi se termină la partea superioară cu un capitel. Forma fusului, care, ca şi capitelul, trimite la codificarea stilurilor arhitectonice, a suferit modificări în funcţie de epocă. Monolitică sau alcătuită din blocuri de piatră sau cărămizi prelucrate şi camuflate în mod adecvat, coloana se diversifică în funcţie de morfologia fusului, care poate fi îngustat la bază sau în partea superioară, canelat, cu ciubuce, când canelurile prezintă un motiv (împletitură, bastonaş sau coardă) care se repetă pe treimea inferioară a acestuia, sau neted. Tipologiilor din lumea greco-romană li se vor adăuga şi cele medievale (torsionată, înnodată, salomonică). Inovaţia introdusă la sfârşitul secolului al XVI-lea este coloana bosată, în timp ce barocul aduce coloana învăluită de cârcei de viţă de vie. Coloanele moderne sunt din oţel şi nu au capitel. Tipologia coloanei variază şi în funcţie de poziţie: cuplată, când se prezintă pereche; de colţ când este plasată în colţ; înglobată parţial în zidărie (semicoloană dacă jumătate din diametru este înglobat în perete); încastrată când este înglobată într-un pilastru.


Colonada lui Amenofis al III-lea, cca 1450 î.Hr. Luxor.


Coloane pereche şi împletite, secolul al XIII-lea. Chiaravalle della Colomba, galeria exterioară a abaţiei.

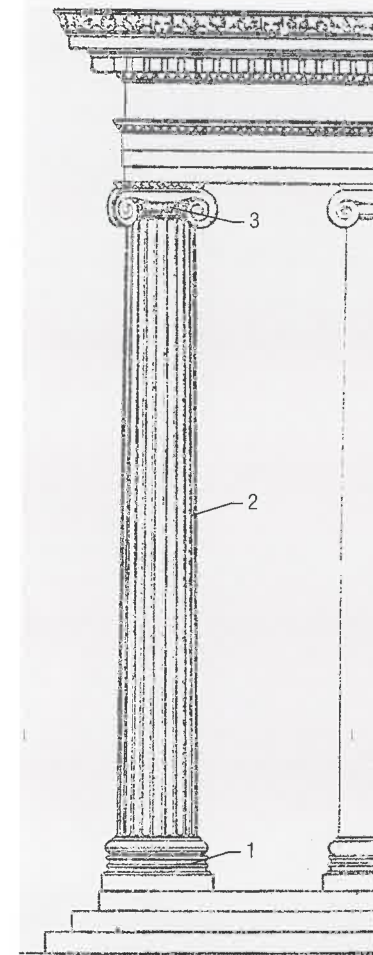


● STÂLPUL

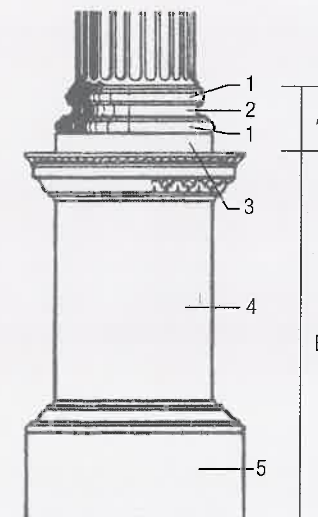
Numit şi pilon sau pilastru, stâlpul este un element portant cu axă verticală şi bază paralelipipedică, rectangulară, poligonală sau compozită. El susţine arce, bolţi şi arhitrave, fiind echivalentul evoluat al elementului vertical al trilitului. Realizat din piatră sau din zidărie, uneori ornamentat cu scene sau motive decorative, pilastrul nu este legat de un stil arhitectonic anume. Dintre numeroasele variante tipologice, cea mai relevantă datează din epoca medievală şi este pilastrul polistil (a cărui structură poate fi dinamizată de prezenţa semicoloanelor înglobate în zidărie). În tehnica betonului armat, pilastrul în formă de ciupercă, care se încheie în partea superioară cu un trunchi de con sau cu o piramidă răsturnată, face legătura între baza edificiului şi dalele plafonului.

● ANTA ŞI LEZENA

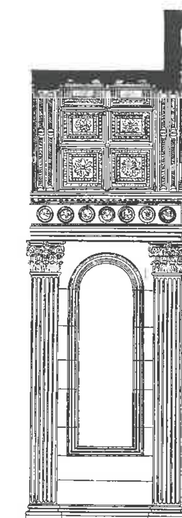
Asemănătoare ca aspect, au funcţii diferite: anta (semipilastru care se profilează uşor din perete) are funcţie de sprijin, iar lezena una pur decorativă. Pot aparţine unor stiluri arhitectonice diferite.

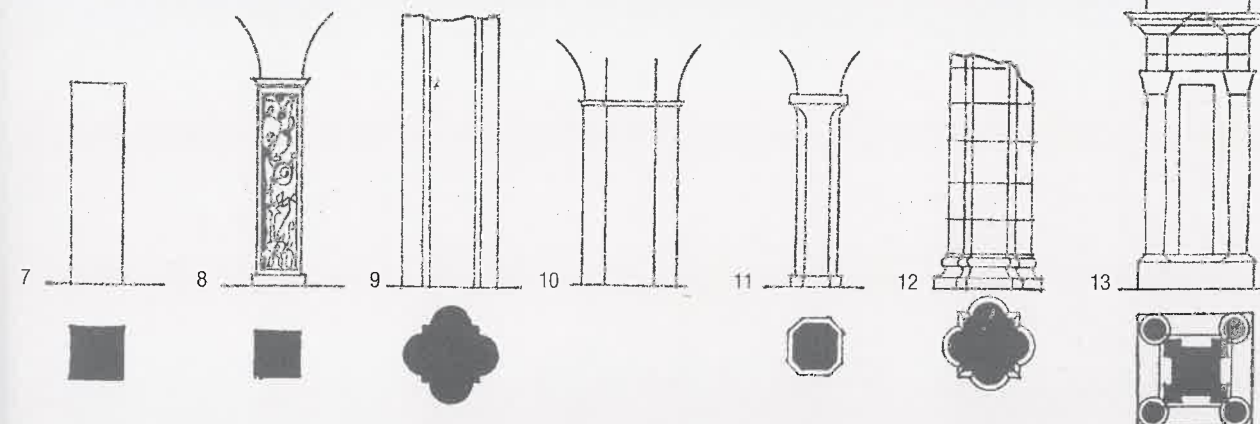


Schema-tip a unei coloane.
1. Bază
2. Fus
3. Capitel.



Schema-tip a bazei unei coloane şi a piedestalului său.
A. *Bază*
1. Tor
2. Scotie
3. Plintă
B. *Piedestal*
4. Piatra cubică a piedestalului
5. Plintă.


Ante din Capela de Pazzi din Santa Croce, începută de Filippo Brunelleschi în 1433. Florenţa.

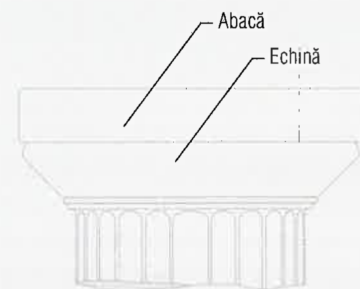


Tipologia stâlpilor.
1. Neted
2. Canelat
3. Cu ciubuce
4. Torsionat
5. Rustic
6. Salomonic
7. Pătrat neted
8. Decorat
9. Polistil
10. Roman
11. Romanic
12. Gotic
13. Compozit renascentist.

Capitelul

Parte integrantă a aparatului arhitectural al coloanei sau al stâlpului, este principalul element care diferenţiază ordinele arhitectonice. Capitelul încheie un element portant (coloană, stâlp, antă) de care se leagă prin intermediul echinei. Funcţia sa este de a creşte baza de sprijin pe care apasă arhitrava sau un arc, configurându-se, astfel, ca element portant al edificiului.
La funcţia de sprijin poate contribui şi un element intermediar (abacă sau plintă) care, în Evul Mediu, va cunoaşte o dezvoltare la fel de importantă dacă nu chiar superioară capitelului, formând un al doilea capitel tronco-piramidal.

Schema capitelului-tip.



Dedesubt: *Capitel cu busturi umane din sala hipostilă a capelei lui Hathor,* cca 1500 î.Hr. Deir el-Bahari (Theba).



La stânga: *Capitel bizantin cu abacă trapezoidală supradimensionată,* secolul al VI-lea. Ravenna, San Vitale.

Deasupra: *Capitelurile de la Medersa,* cca 1340. Salé (Maroc).

La dreapta: *Capitel decorat,* detaliu al amvonului, sfârşitul secolului al XII-lea. Volterra, Domul.

● ANTICHITATEA

Răspândit în Egipt, capitelul derivă din forma asemănătoare unui clopot a mănunchiurilor de papirus sau din decoraţiunile cu busturi umane; sunt frecvente şi capitelurile în formă de papirus închis.
Rafinata civilizaţie persană (Imperiul Ahemenid, secolele VI–IV î.Hr.) a preferat capitelurile cu busturi de animale încastrate sau aşezate faţă în faţă, cu o formă caracteristică bifurcată. Marile palate minoice (3400–1200 î.Hr.) au capiteluri în formă de pernă, care prezintă deja abaca şi echina separate, constituind două elemente distincte.

● DE LA ANTICHITATEA CLASICĂ LA EVUL MEDIU

Cele mai importante tipologii de capitel (doric, ionic şi corintic) sunt legate de ordinele arhitectonice codificate în Grecia antică (pp. 114–117).
În Antichitate, predomină raportul dintre capitel şi arhitravă (cazul Colosseumului). În arhitectura romană, capitelurile sunt racordate de coloană sau stâlp prin intermediul impostei.
Marea inovaţie a Evului Mediu, transmisă de cultura bizantină, constă în transformarea capitelului într-un suport menit să susţină arcele prin sporirea dimensiunilor abacei (în italiană *pulvino*, de la termenul latinesc *pulvinus*, pernă).
Inventarul reliefurilor care decorează capitelul se îmbogăţeşte cu diferite elemente figurative din iconografia creştină şi cu motive vegetale de inspiraţie clasică.

● EPOCA MODERNĂ

Dacă Renaşterea preia cu fidelitate tipologiile clasice, adaptându-le noilor exigenţe, barocul propune soluţii fanteziste, de inspiraţie antică sau originale. Capitelul va fi folosit până la sfârşitul secolului al XIX-lea.



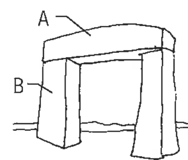


Deasupra: *Colosseum,* 72–80 d.Hr. Roma. Semicoloanele peretelui exterior susţin o impostă de delimitare a nivelurilor care aminteşte de arhitravă.

Dedesubt: *Capitelurile Capelei Pazzi din Santa Croce,* începută în 1433 de Filippo Brunelleschi. Florenţa.



Arhitrava şi alte elemente orizontale



Schema unui trilit
A. Arhitravă
B. Stâlp.

Prin elemente orizontale se înţeleg acele elemente arhitectonice portante care desăvârşesc partea superioară a unei structuri: dacă în cazul trilitului este vorba de arhitravă, în cazul templului clasic acestea sunt antablamentul sau epistilul, platbanda uşii, consolele profilate care susţin grinzile de lemn sau grinda de coamă care delimitează versanţii acoperişului.

● ARHITRAVA

Termenul, de origine renascentistă, înseamnă literal „grinda principală". În Antichitate era numită *epistylion*, în Evul Mediu *trabes*. Putea fi din piatră sau din lemn. Prin extensie, astăzi se numesc grinzi sau arhitrave şi elementele din beton armat care ocupă o poziţie similară.
În arhitectura greco-romană, mai ales în cazul templelor, arhitrava este partea inferioară a antablamentului, fiind susţinută direct de capitel.
În Evul Mediu, arhitrava va fi înlocuită aproape în totalitate de arce, dobândind, astfel, o valoare exclusivă de referinţă la Antichitate.

● ANTABLAMENTUL

Antablamentul este structura arhitectonică portantă cu dezvoltare orizontală care se sprijină pe coloane şi constituie baza acoperişului. Este compus, de jos în sus, din arhitravă, friză şi cornişă. Friza poate fi continuă sau alcătuită dintr-o alternanţă de triglife şi metope, în funcţie de ordinul arhitectonic.
În Evul Mediu, rarele antablamente au doar o valoare de emulaţie a Antichităţii: din secolul al XV-lea, această recuperare devine şi mai evidentă. Din modelul antic al antablamentului se inspiră o serie de elemente arhitectonice precum impostele de delimitare de nivel ale campanilelor sau ale faţadelor palatelor.

● ALTE TIPOLOGII

Dintre elementele orizontale cele mai importante din punct de vedere static sau decorativ amintim platbanda (element monolitic sau din cărămidă care delimitează, în partea superioară, o uşă sau o fereastră), consola (element profilat spre exterior, îngustat, cu funcţie portantă pentru grinzi de lemn sau din zidărie), grinda de coamă (prin care se termină acoperişul în pantă).



Deasupra:
Arhitrava portalului vestic al Bisericii San Giovanni Battista, secolul al XII-lea. San Quirico d'Orcia (Siena).



Leon Battista Alberti, *Palatul Rucellai,* cca 1450. Florenţa. Impostele care delimitează etajele se inspiră din modelul clasic al antablamentului.



Antablament al bibliotecii lui Celsus, după 107 î.Hr. Efes (Turcia). Deasupra celor două capiteluri se remarcă arhitrava cu inscripţia în greacă, friza decorată cu frunză de acantă şi cârcei de viţă de vie şi cornişa.



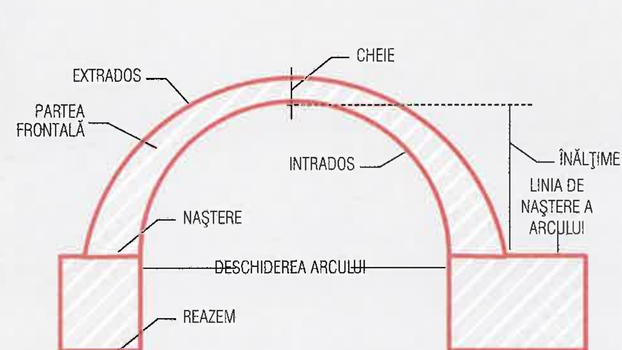
Schema unei console care decorează poarta Erehteionului, secolul al V-lea î.Hr. Atena, Acropola.

Arcul

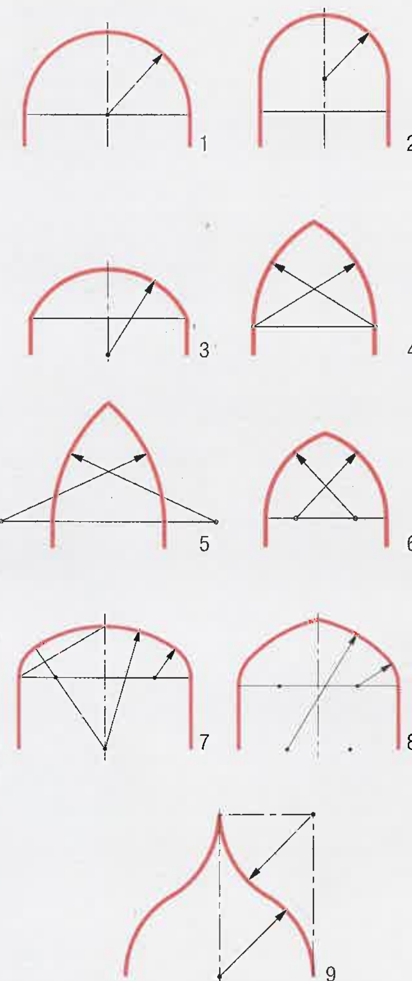
Arcul măreşte stabilitatea antablamentului, permiţând acoperirea unor spaţii foarte ample. Greutatea care se descarcă deasupra arcului se împarte între cei doi pereţi de susţinere, distribuindu-se pe liniile directoare ale coardelor sale.
Arcul nu este numai un element de trecere printr-un spaţiu gol, în vederea realizării unei deschideri (de la uşă la pod), ci are şi o funcţie de susţinere a zidului. De exemplu, arcul de descărcare înglobat în zidărie deviază greutatea unei eventuale împingeri, întărind punctele slabe ale peretelui. Arcul rampant susţine zidul din exterior prin intermediul unui contrafort care preia împingerile orizontale şi le descarcă la sol. Arcul are şi semnificaţii simbolice. Din epoca romană şi până în secolul XX este emblemă celebrativă şi monumentală a faptelor de arme ale generalilor şi împăraţilor (arcul de triumf sau de onoare).

● MORFOLOGIA ŞI TIPOLOGIA

Arcul se desprinde din partea superioară a pilaştrilor sau reazemelor care se pot termina cu somiere sau console, pe care se sprijină bolţarul sau planul de naştere, de unde începe curbarea arcului, respectiv cintrul. Acesta se încheie în centru cu cheia arcului, care se află în punctul cel mai înalt al curbei, fiind marcată uneori de un element decorativ.
Bolţarii, din piatră sau cărămidă, sunt dispuşi unul lângă altul, formând un imens evantai. Suprafaţa concavă inferioară a arcului, vizibilă tot timpul, se numeşte intrados, în timp ce extradosul corespunde suprafeţei superioare, de regulă înglobată în zidărie. Grosimea arcului este distanţa dintre intrados şi extrados, iar distanţa dintre două reazeme consecutive se numeşte deschidere (coardă sau linia de naştere a arcului).
Tipologia arcului se stabileşte în funcţie de profilul cintrului şi de poziţia centrului sau centrelor în raport cu linia de naştere a arcului.



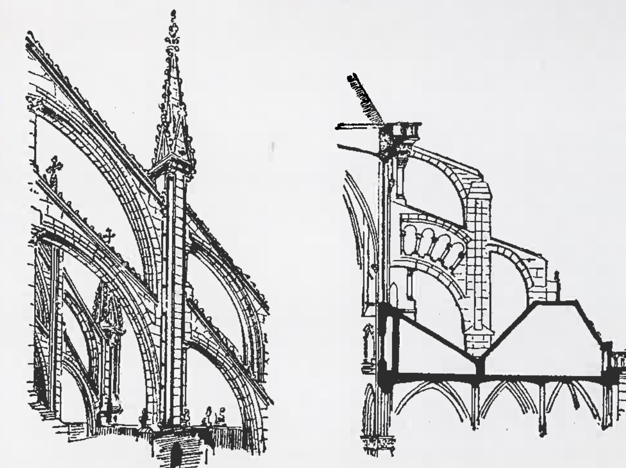
Schema unui arc şi a elementelor sale.



Tipologii de arce:
1. Arc în plin cintru: centru unic, diametrul corespunde liniei de naştere a arcului
2. Arc eliptic, supraînălţat: centrul se află deasupra liniei de naştere
3. Arc turtit: centrul se află sub planul naşterii arcului
4. Arc ogival echilateral: două arce de cerc care se întâlnesc în cheia arcului, razele lor având o lungime egală cu cea a liniei de naştere
5. Arcul ogival supraînălţată: razele arcelor de cerc sunt mai lungi decât linia de naştere a arcului
6. Arc ogival turtit: razele arcelor de cerc sunt mai mici decât linia de naştere a arcului
7. Policentric, cu trei centre
8. Arc Tudor sau policentric turtit: cu patru centre
9. În acoladă: patru arce de cerc, alternate într-o succesiune concav–convex (de tradiţie orientală).



La stânga:
Arc compozit (în acoladă, în plin cintru) cu decoraţie gotică, secolul al XIV-lea. Veneţia, Bazilica San Marco, faţada.



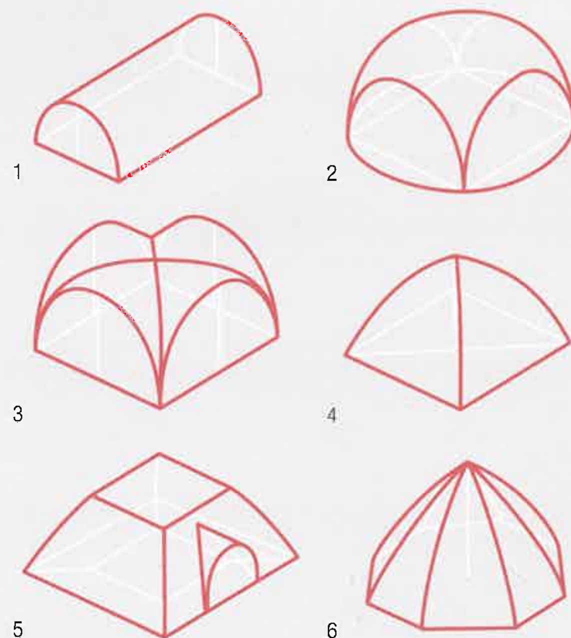
La dreapta şi jos:
Arce rampante gotice.

Bolta şi alte structuri de acoperire



Bolta este translaţia arcului (de-a lungul unei linii directoare preferenţiale) sau rotaţia acestuia (în jurul unei axe). Este formată din intrados, extrados, plan de naştere şi reazeme care susţin ansamblul. În vreme ce arcul racordează două puncte aflate la distanţă, bolta are funcţia de acoperire a unei încăperi. Cu alte cuvinte, dacă din punct de vedere strict geometric arcul are o structură „liniară", bolta constituie o suprafaţă. Comportamentul static este asemănător, bolta descărcându-şi greutatea asupra arcelor laterale şi, ca şi acestea, prezintă o cheie (numită de boltă). Din punct de vedere simbolic, este adesea identificată cu cerul şi de aceea este decorată cu motive care imită bolta cerească pe care tradiţia biblică (*Psalmul* 104, 2) şi cultura clasică îl consideră ca un mare acoperământ întins de divinitate.

Boltă în cruce complexă, cu intersecţii în formă de stea în galeria superioară a claustrum-ului Bisericii dos Jeronimos, începutul secolului al XVI-lea, Lisabona.



Scheme ale principalelor tipologii de boltă.
1. Semicilindrică.
2. Secantă.
3. În cruce.
4. În pavilion.
5. În pavilion, tăiată.
6. În umbrelă.



Interiorul domului din Siena.

ISTORIC ŞI TIPOLOGII

Cele mai vechi exemple de pseudoboltă (bolţari suprapuşi, în relief, terminaţi cu o lespede) apar în piramidele de la Dahschur (2590–2570 î.Hr.) şi în mormintele în formă de *tholos* ale civilizaţiei minoice şi miceniene (1570 î.Hr.).

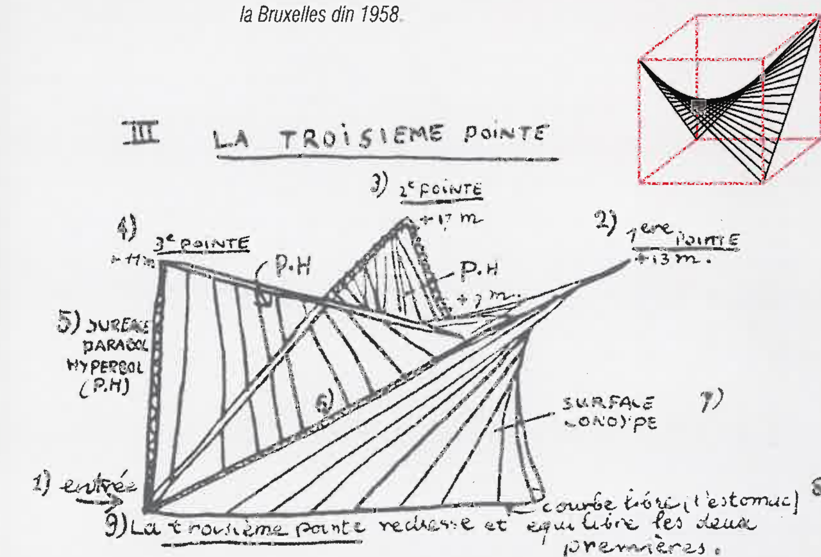
Utilizarea bolţii se răspândeşte, în Occident din epoca romană, în timp ce în Evul Mediu sunt adoptate tipologii tot mai sofisticate, graţie aplicării arcului ogival. În această perioadă, se fixează tipologiile de bază ale bolţii: morfologia şi denumirea depind în mare parte de tipul de arc adoptat şi de natura simplă sau compusă a bolţii. Cea mai elementară boltă – translaţia unui arc în plin cintru sau a unui arc turtit – este bolta semicilindrică: structura de forma unei jumătăţi de cilindru se sprijină pe două arce „de reazem". Bolta poate fi în formă de sfert de sferă sau boltă secantă, compusă dintr-o calotă semisferică ce îşi descarcă împingerile pe arcele laterale care delimitează încăperea rectangulară (travee).

Structura de acoperire se mai numeşte şi calotă, iar spaţiile rezultate din succesiunea arcelor – pandantive.

Bolta gotică, în cruce, compozită, este formată din două bolţi semicilindrice; poate fi caracterizată de nervuri dacă arcele de intersecţie (nervuri) sunt vizibile. O structură asemănătoare prezintă şi bolta în formă de pavilion: patru clinuri care pot fi adaptate şi încăperilor rectangulare. Bolta în pavilion poate fi intersectată de un plan paralel cu planul de naştere a bolţii. Bolta cu lunetă are clinuri şi lunete laterale; bolta tip umbrelă, care poate fi aplicată numai unor încăperi poligonale (centrale), multiplică clinurile şi lunetele în jurul centrului.

STRUCTURI DE ACOPERIRE

Materialele moderne şi noile soluţii tehnice au permis dezvoltarea unor noi structuri de acoperire care amintesc de boltă. Este cazul paraboloidului, folosit pentru prima oară de Le Corbusier pentru Pavilionul Philips la Expoziţia Mondială de la Bruxelles, din 1958. Este vorba de un fel de membrană ce poate fi realizată chiar şi din ţesătură, dispusă, cu ajutorul unor elemente portante, rigide, într-o schemă parabolică, de-a lungul unui arc parabolic.



Le Corbusier, Schiţă pentru Pavilionul Philips la Expoziţia de la Bruxelles din 1958.

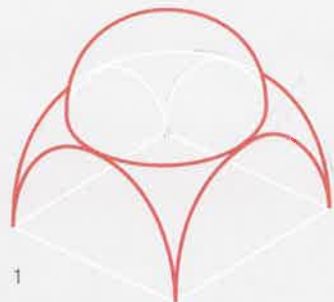
Schemă de acoperire cu paraboloid hiperbolic.

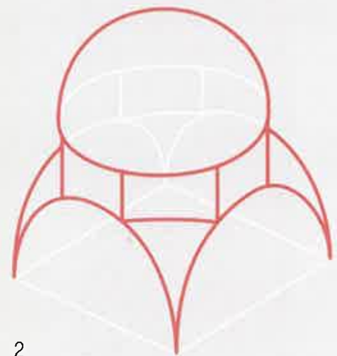
Cupola

Cupola este o acoperire cu boltă, foarte complexă. Element central al unui edificiu, cupola poate avea extradosul la vedere sau camuflat la exterior de o prismă, *tiburium*, cu acoperiş.
Din punct de vedere teoretic, este vorba de rotaţia unui arc în jurul propriei chei de boltă. În acest sens, cupola se aseamănă cu bolta secantă, de care se deosebeşte prin faptul că nu prezintă arce de descărcare tangente propriului perimetru. Dimpotrivă, este adesea construită deasupra unei bolţi secante, căreia i-a fost, teoretic, decupată calota specifică. Ca şi în cazul bolţii secante, rezultă o serie de elemente unghiulare – pandantivele (porţiuni de sferă care permit trecerea de la planul patrulater al traveei la planul de naştere a cupolei şi favorizează acţiunea de descărcare pe arcele perimetrale). Adesea, apare şi un alt element de tranziţie, caracterizat, de regulă, de deschideri – tamburul.
În vârful cupolei, şi pentru a spori luminozitatea interiorului, se poate afla un lanternou. Un alt sistem de descărcare pe arcele laterale se poate realiza prin intermediul trompelor de colţ, elemente conoide care îndeplinesc aceeaşi funcţie ca şi pandantivul.

● ISTORIC ŞI TIPOLOGII

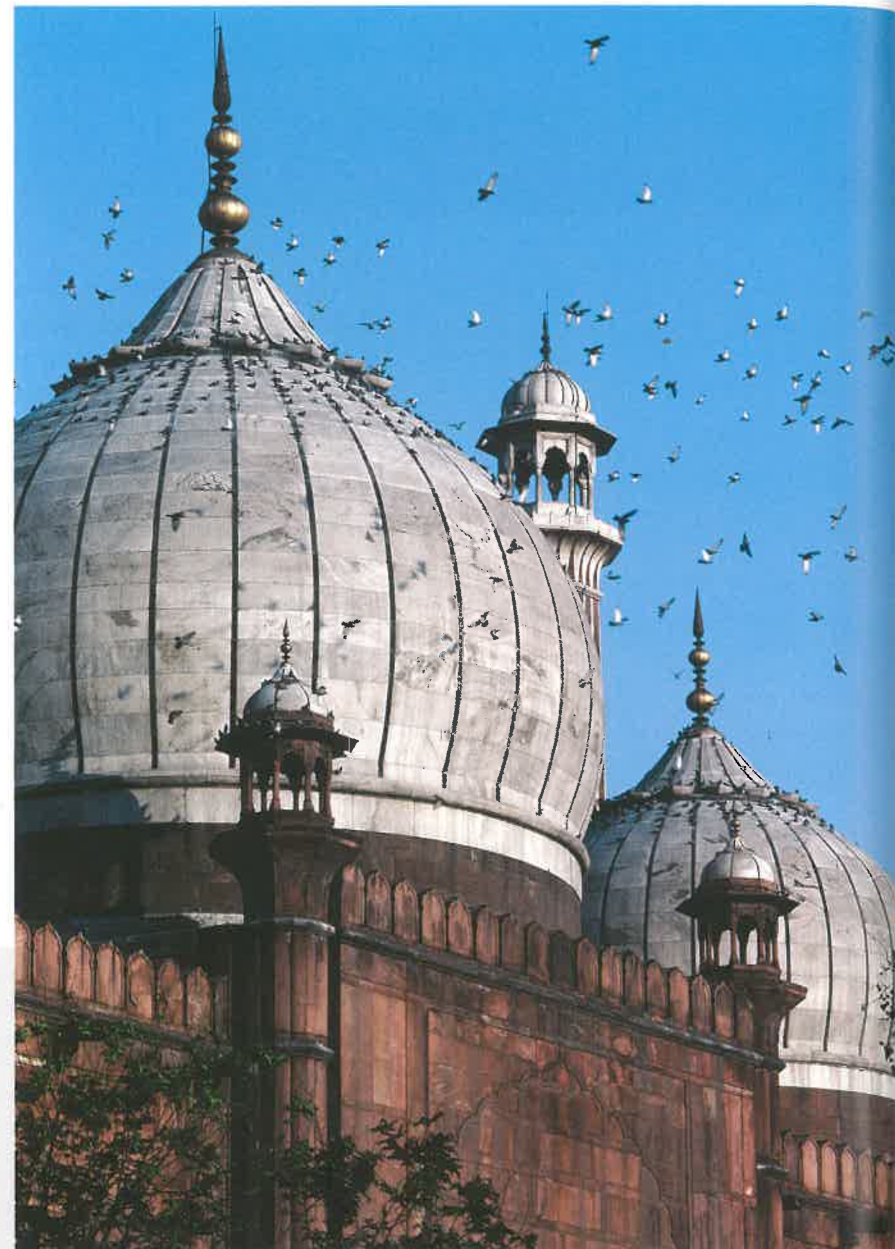
Imagine simbolică a cosmosului, la fel ca bolta, cupola poate fi considerată de origine minoică (bolţile de tip *tholos* sunt, în realitate, pseudobolţi sau pseudocupole, ca şi cele etrusce).
Romanii sunt cei care au folosit frecvent cupola, realizată din conglomerat sau ciment (pp. 232–233), articulată cu nervuri sau cu casete, ca în cazul Pantheonului. Această tehnică a influenţat şi civilizaţiile orientale: în cultura persană, în mod deosebit (din perioada partă, secolele II î.Hr.–III d.Hr., până în cea sasanidă, secolele III–IV d.Hr.), sala cu cupolă caracterizează edificiile sacre dedicate cultului focului. Se perpetuează, astfel, ideea cupolei ca imagine a cosmosului, în centrul căruia se află împăratul, întrupare a zeului Soare, şi sunt puse la punct sistemele arhitecturale de tranziţie de la planul patrulater la planul de naştere circular (pandantive şi trompe).
Arhitectura islamică a preluat de la cea sasanidă o serie de motive, inclusiv cupola, adesea în formă de bulb, rezultată din rotaţia ideală a arcului carenat.
De altfel, tipologiile cupolei sunt adesea derivate din cea a arcului, aceasta putând fi perfect semisferică (de exemplu, cupola Pantheonului sau a Bazilicii San Pietro din Vatican), sau poate prezenta o secţiune foarte ascuţită (ca în cazul cupolei lui Brunelleschi, prezentată la pag. 287).
Cupolele moderne, numite geodezice, sunt construite din module prefabricate triunghiulare.


1


2


3

Schema cupolei şi a elementelor sale.
1. Cupolă cu pandantive
2. Cupolă cu tambur înălţat pe pandantive
3. Trompe de colţ





De sus în jos:
Cupola centrală a Moscheii Jami Masgid, 1644–1658. New Delhi.

Cupolele Bisericii San Cataldo, cca 1160. Palermo.



Deasupra:
Tiburium-*ul mănăstirii din Pavia văzut dinspre* claustrum-*ul mic,* cca 1473. Pavia.



La stânga:
Richard Buckminster Fuller, *Cupola geodetică a pavilionului american de la Expoziţia din Montreal din 1967.* Realizată din oţel şi plexiglas, cupola geodetică se bazează pe repetiţia unui modul care permite o extensie nedefinită a acoperirii.

Faţada



Faţada (de la termenul latinesc *facies*, faţă, chip) asigură latura frontală, principală a corpului unei clădiri şi delimitează interiorul de exterior. Poate fi considerată „cartea de vizită" a unui edificiu, identificat, de regulă, cu imaginea acesteia.

Faţada tradiţională are registre, ferestre, portaluri şi poate fi decorată cu sculpturi, basoreliefuri, intarsii din marmură. Pe suprafaţa acesteia se concentrează soluţii care, adesea, devin un manifest al tehnicilor şi stilului unei epoci.

● REPERE ISTORICE

O dată cu templul grec începe să se contureze ideea unei laturi frontale, sculpturile de pe suprafaţa timpanului „declarând" funcţia sacră a edificiului. Arhitectura romană va accentua plastic aceste aspecte. La bisericile medievale, adoptarea planului de tip bazilical favorizează realizarea faţadelor pe latura scurtă, de acces, în timp ce la edificiile cu plan în cruce greacă sau latină se răspândesc faţadele laterale, ale transeptului. Trebuie spus că faţada putea chiar să nu existe, fiind „absorbită" de organismul edificiului în sine. Valoarea arhitectonică a faţadei va fi pe deplin înţeleasă în perioada Renaşterii, potenţialul acesteia fiind subliniat cu emfază de viziunea „scenografică" barocă.

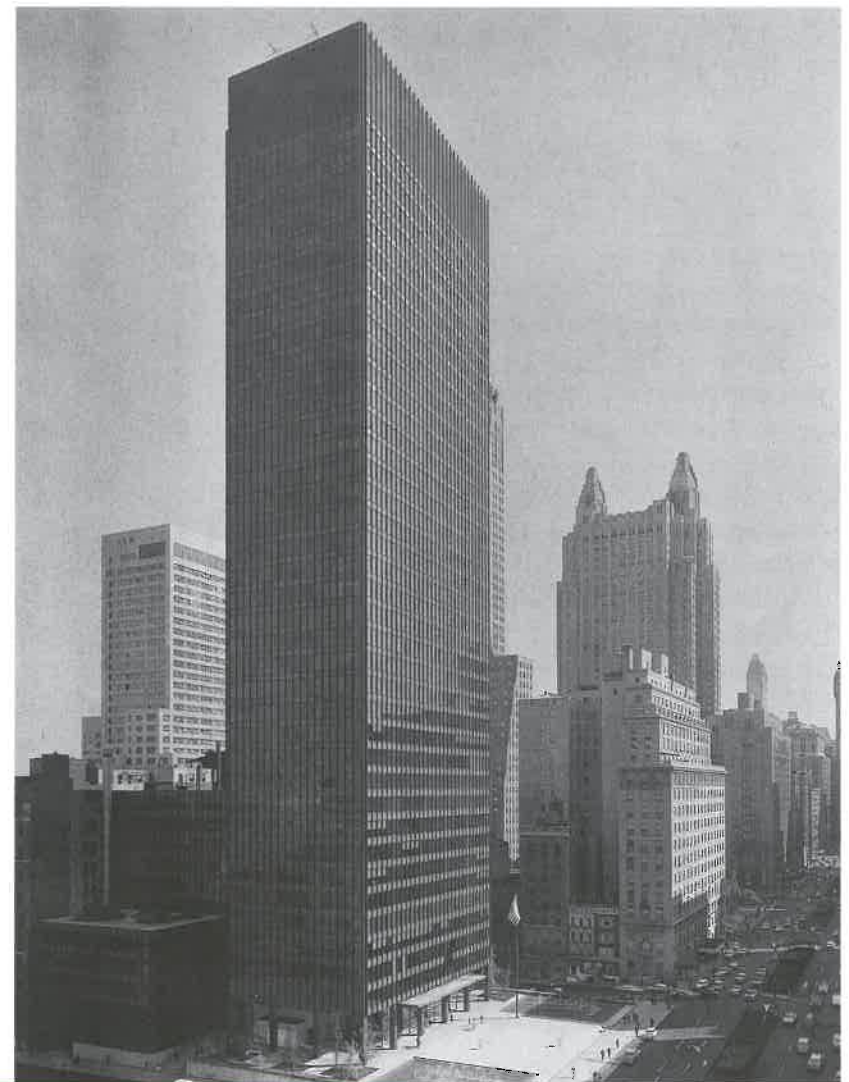
Neoclasicismul codifică, în schimb, o concepţie statică a faţadei, care, într-o accepţie retorică şi monumentală, va caracteriza şi eclectismul secolului al XIX-lea. Acest aspect nu va mai fi relevant pentru curentele moderniste ale secolului XX, orientate către stabilirea unei relaţii de dialog între spaţiul interior şi cel exterior. Faţada va căpăta, aşadar, o funcţie de prefigurare a interiorului. Fundamentale în acest sens sunt experimentele lui Mies van der Rohe, primul arhitect care a adoptat *the curtain-wall* (peretele-cortină), realizat din panouri prefabricate din sticlă, pentru a îmbrăca scheletul portant al edificiului. Mişcarea postmodernă va fi cea care va restitui şi nega, în acelaşi timp, valoarea delimitativă a faţadei.

Faţada Catedralei Notre-Dame, jumătatea secolului al XII-lea, Paris.

Giuliano da Sangallo, *Faţada laterală a unuia dintre transepturile Bisericii Santa Maria delle Carceri*, începută în 1475. Prato.



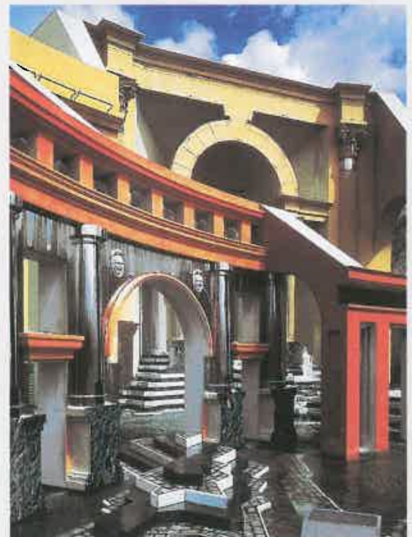
Francesco Borromini, *Faţada Oratoriului Filippini*, 1640. Roma. Din raţiuni de simetrie, Borromini a făcut „să alunece" faţada pe corpul clădirii, obţinând un remarcabil efect scenografic. Trecând de intrarea principală, se intră într-un vestibul care conduce spre încăperea centrală.



Ludwig Mies van der Rohe, *Seagram Building*, 1954–1958. New York.



Ferdinando Fuga, *Faţada Bisericii Santa Maria Maggiore*, 1743–1750. Roma.



La dreapta: Charles Willard Moore, *Piaţa Italia*, 1975–1978. New Orleans (Louisiana). Moore se amuză citând stilurile arhitectonice şi creând faţade denaturate: fără a preceda vreun edificiu, acestea dau către un spaţiu interior.

Poarta, portalul şi porticul

În structurarea arhitectonică a unui edificiu este crucială amplasarea locurilor de acces, adică organizarea faţadei principale, a celor secundare şi a eventualelor construcţii accesorii corpului central. La scară urbană, organizarea căilor de acces priveşte zonele perimetrale ale oraşului (poarta oraşului) sau structurarea urbanistică a unei pieţe.

● POARTA

Este deschiderea de acces practicată în zid pentru a permite trecerea dincolo de acesta. În general de formă rectangulară, încă din Antichitate uşa sau poarta poate prezenta elemente ornamentale pe ancadrament (chenar) sau pe antele prinse în ţâţâni (şarniere). În lumea antică, antele erau adesea înlocuite de stofe (*velaria*).
Adesea arcuită în partea superioară şi de proporţii monumentale, poarta oraşului dobândeşte, pe lângă funcţia de acces, şi un rol defensiv. Un caz special, la scară urbană, este cel al propileelor care, în Antichitate, asigurau accesul către incinta sacră a templului clasic. Cele mai faimoase propilee sunt cele de pe Acropola Atenei, model de referinţă pentru arhitectura elenizantă a secolului al XIX-lea.

● PORTALUL

Portalul accentuează sacralitatea sau demnitatea spaţiului de trecere care se deschide în corpul clădirii. Exemple timpurii de pseudoportaluri se întâlnesc în Siria, în arhitectura creştină din secolele IV–V, decoraţia limitându-se, în aceste cazuri, la cornişă şi la reazeme.
Adoptarea portalului propriu-zis (portalul izolat) aparţine arhitecturii romanice şi gotice. Prin dimensiunile sale monumentale, portalul se evidenţiază imediat ca episod principal al structurii faţadei. În secolele XII–XIII, morfologia portalului este definită de elementele sale: abrazuri laterale accentuate (decorate uneori cu statui-coloană), o eventuală lunetă şi, mai ales în cultura franceză, un *trumeau* (pilastru central care împarte intrarea în două).
Creaţie franceză şi spaniolă, portalul decorat cu personaje şi episoade din viaţa acestora se preta unor programe



Niccolò, Protyron *al Bisericii San Zeno*, 1138. Verona.



Poarta Maggiore a domului, secolul al XIII-lea. Cremona.



Leo von Klenze, *Propilee*, 1846. München.

iconografice complexe. Situat, de regulă, la exterior, portalul decorat putea fi amplasat şi în interior, ca, de exemplu, în cazul bazilicii romanice Sainte Madeleine din Vézelay, în Burgundia. În Italia s-a preferat portalul decorat cu un *protyron* profilat în raport cu faţada, caracterizat de un acoperiş cu două pante şi, uneori, de o mică logie.

● PORTICUL

Element arhitectural de tranziţie între spaţiul interior şi cel exterior al edificiului, porticul prezintă cel puţin o latură deschisă, cu coloane şi pilaştri. În complexele monastice şi în edificiile civile reprezentative, porticul delimitează perimetrul galeriei exterioare sau al curţii. La scară urbană, se poate înălţa de-a lungul unei străzi sau pieţe, în acest caz numindu-se galerie.

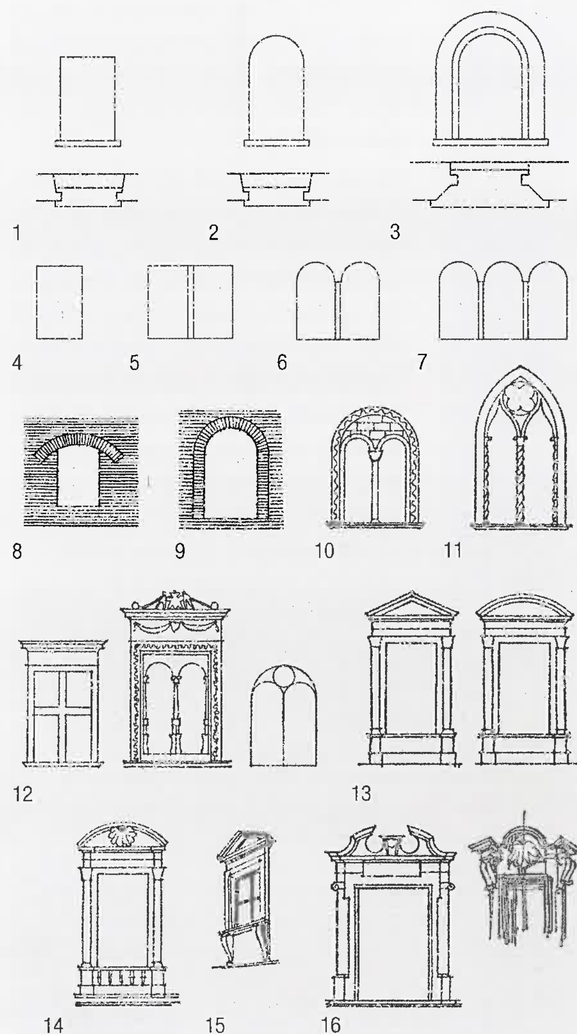


Vedere înfăţişând Palatul Vecchio şi Loggia dei Signori din Florenţa, detaliu din *Pianta della Catena*, 1472. Florenţa. Museo di Firenze com'era.



Portalul Bisericii Sainte Madeleine, secolul al XII-lea. Vézelay (Burgundia, Franţa).

Fereastra şi vitraliul



Tipologii de ferestre:
1. Fereastră cu arhitravă
2. Fereastră cu arc
3. Fereastră cu abrazură adâncă
4. Monoforă cu arhitravă
5. Biforă cu arhitravă
6. Biforă cu arce
7. Triforă cu arce
8. Fereastră pompeiană
9. Fereastră romano-creştină
10. Fereastră romanică
11. Fereastră gotică
12. Ferestre caracteristice secolului al XV-lea
13. Ferestre de secol XVI
14. Fereastră de la sfârşitul secolului al XVI-lea
15. Fereastră cu console
16. Ferestre baroce.

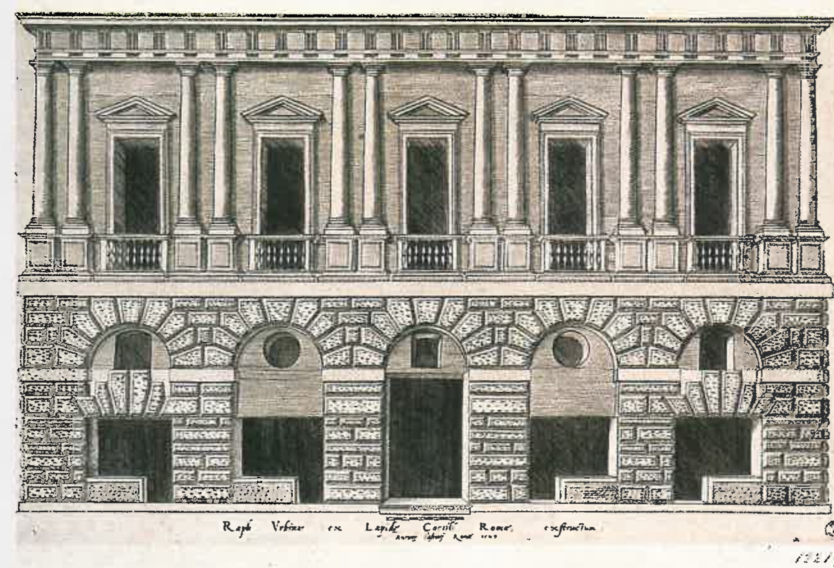
Schiţă a unei ferestre-tip:
1. Arhitravă
2. Canat
3. Pervaz.



Fereastra a apărut din necesitatea de a ilumina şi aerisi interiorul unui edificiu. Pentru a proteja aceste deschideri s-au folosit, în trecut, materiale transparente precum pergamentul sau alabastrul (tăiat în foi foarte subţiri) şi, mai ales, sticla, materialul cel mai adecvat pentru filtrarea luminii, care era folosită încă de pe vremea romanilor. În lumea creştină, ferestrele ample ale edificiilor de cult au favorizat crearea vitraliului, din bucăţi de sticlă elaborate, asamblate cu armătură de plumb. Arhitectura islamică este caracterizată de structuri ajurate din fier, lemn, marmură sau alte materiale.

● FEREASTRA

Fereastra este alcătuită, de regulă, din două canaturi situate pe laturi, dintr-un element orizontal superior (o arhitravă, un arc turtit sau un buiandrug) şi un element orizontal inferior (pervazul). Formele multiple ale ferestrei variază în funcţie de orientarea – interioară sau exterioară – a acesteia. Dintre puţinele ferestre care au supravieţuit din Antichitate, le amintim pe cele ale complexului pieţelor lui Traian din Roma (p. 72) şi ale Templului Vestei din Tivoli, exemplu timpuriu de utilizare a acestor elemente la o construcţie religioasă.
Succesiunea de monofore, înalte, strâmte, terminate cu un arc (ulterior, ogival), a dat naştere, în Antichitatea târzie şi în Evul Mediu, biforelor, triforelor şi, apoi, ferestrelor polifore. La începutul Renaşterii, bifora, devenită mai armonioasă, cu o structură regulată, îşi recâştigă importanţa şi sunt adoptate ferestrele în cruce şi cu timpan. Dintre invenţiile arhitecturale mai trebuie amintite fereastra „serliană" de derivaţie romană, „cu console" şi cea „cu mascaron", tinzând deja către baroc. În secolul al XVII-lea, elementul superior al ferestrei tinde să capete o relevanţă tot mai mare, ajungând să se configureze ca o a doua deschidere, încadrată de o ramă cu forme variate (mixtilinie), sporind luminozitatea parterului sau iluminând mezaninul. Caracteristică Europei de Nord este *bay-window*, un fel de balcon închis, care se va răspândi ulterior şi în SUA. Până la sfârşitul secolului al XIX-lea, tipologia ferestrei nu va suferi modificări substanţiale, în timp ce noile exigenţe decorative ale mişcării *Art Nouveau* vor propune soluţii extrem de fanteziste. În secolul XX, inovaţiile profunde din toate domeniile arhitecturii vor modifica atât conceptul, cât şi tipologia: în afara peretelui-cortină, încă din anii '20, Le Corbusier experimentează fereastra continuă, o deschidere extrem de luminoasă de-a lungul unui întreg perete al edificiului. Dintre celelalte tipologii, răspândite deja de multă vreme în construcţiile publice şi private, amintim fereastra *a vasistas* (rabatabilă) şi ferestrele glisante pe verticală sau orizontală.



La stânga:
Donato Bramante, *Palatul Caprini (ulterior Raffaello)*, cca 1510, într-o gravură de Antonio Lafréry din 1549.

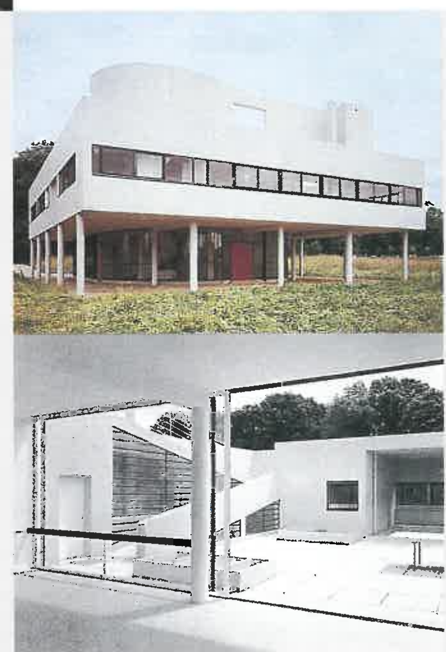


Deasupra:
Campanila şi cupola domului, secolele XIII–XV. Siena. Campanila prezintă, succesiv, de jos în sus, ferestre monofore, bifore, trifore şi polifore.

● VITRALIUL

Subiectul vitraliului ţine mai mult de domeniul artelor decorative decât de problematica arhitecturii. Folosit mai ales în bisericile romanice şi gotice, realizat din sticlă, extrem de elaborată, asamblată cu armături de plumb, vitraliul a fost foarte răspândit în Italia până în secolul al XVI-lea şi apoi a rămas în vogă în Europa de Nord. Prin recuperarea vechilor tradiţii meşteşugăreşti, această tehnică a cunoscut o revenire la scară amplă în secolul al XIX-lea. Vitraliul a fascinat şi artişti ai secolului XX, printre care şi pe Chagall.

La stânga:
Vitralii ale corului din Sainte-Chapelle, jumătatea secolului al XIII-lea. Paris.



La dreapta:
Le Corbusier, *Exteriorul şi interiorul Vilei Savoye*, 1928–1931. Poissy (Franţa). Este exemplul tipic de edificiu cu ferestre orizontale continue.

Planuri şi planimetrii

Secţiune orizontală a unui edificiu, care poate fi „tăiată" la cote diferite (la nivelul solului sau al etajelor), planul dezvăluie sistemul de organizare a spaţiilor şi raportul dintre interior şi exterior.
Schema secţiunilor poate evidenţia grosimea zidurilor, dimensiunile încăperilor, deschiderile (uşi, ferestre), eventualele curţi, turnuri, logii, campanile etc.

Pe baza planului pot fi identificate categoriile şi familiile arhitecturale şi se poate determina epoca în care a fost realizat edificiul. Planul este „codul genetic" al construcţiei, sinteză primară a caracteristicilor acesteia.
La fel, planimetria, reprezentarea topografică a ţesutului urban, poate dezvălui istoria unui oraş: originea, etapele extinderii, „inserţiile" datorate succesiunii civilizaţiilor, culturilor, guvernelor.



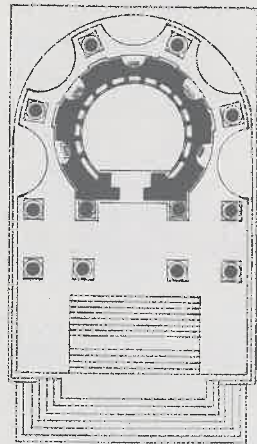
Vestigiile Abaţiei *Fountains*, secolul al XII-lea. Studley, Royal Park (Yorkshire, Anglia). Bernard de Clairvaux, întemeietorul Ordinului cistercian, a fost cel care l-a trimis în Anglia pe arhitectul Geoffroy d'Ainai pentru a proiecta grandioasa abaţie, după modelul francez.

● PLANUL

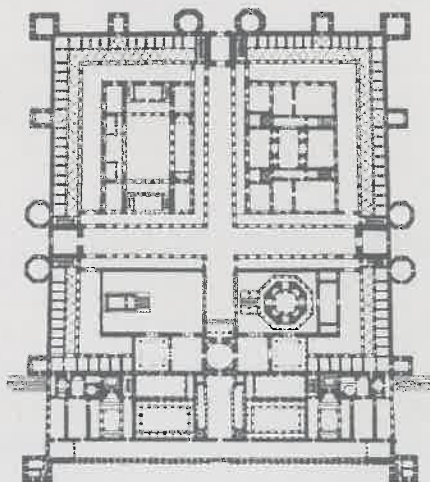
Soluţia grafică a planului prezintă, la scară redusă, elementele dezvoltate pe orizontală ale unui edificiu şi permite stabilirea apartenenţei la anumite contexte culturale specifice.
De exemplu, sistemul de construcţie a mănăstirilor cisterciene din Evul Mediu se bazează pe repetarea modulară a pătratului care configurează planul edificiului.
Aplicarea riguroasă a acestei metode a permis conceperea unor edificii asemănătoare la distanţe de sute de kilometri.
Mărturie a unor astfel de relaţii, planul poate evidenţia şi modificările făcute sub influenţa tradiţiilor locale sau poate reliefa elementele inspirate de modele mai vechi. Poate dezvălui, de asemenea, şi derivarea edificiului din prototipul propus de un mare arhitect sau de un monument celebru.

● PLANIMETRIA

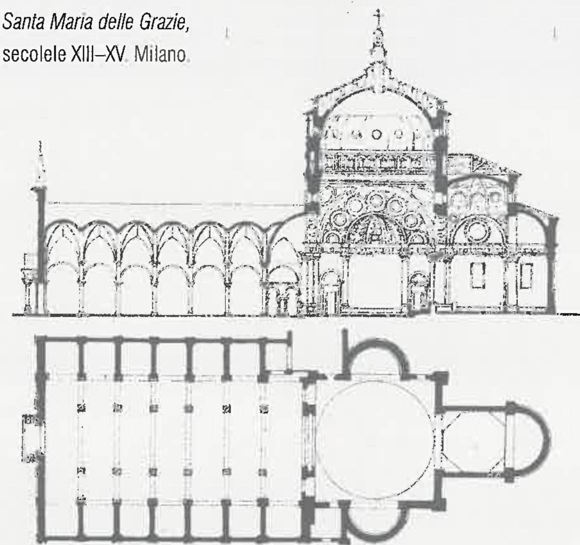
La scară urbană, planimetria este utilizată la revelarea extinderii şi a morfologiei unui oraş.
Pe baza confruntării planimetriilor, este posibil să se urmărească evoluţia „formei" unui oraş: de la grila pătrată care caracterizează cultura greco-romană la burgul medieval, înconjurat de ziduri, până la metropolele tentaculare ale epocii de astăzi.



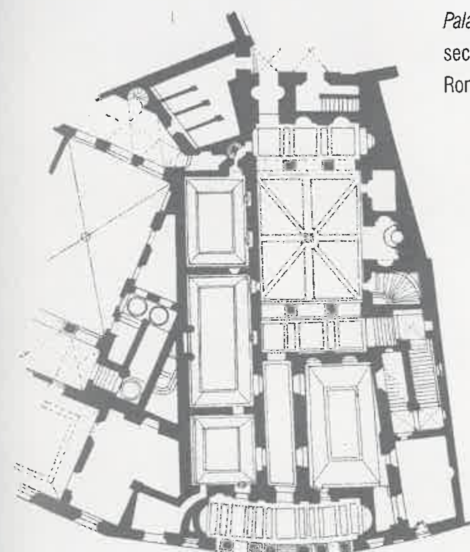
Templul rotund de la Baalbek, secolele II–III d.Hr. Siria.



Palatul lui Diocleţian, începutul secolului al IV-lea d.Hr. Spalato.

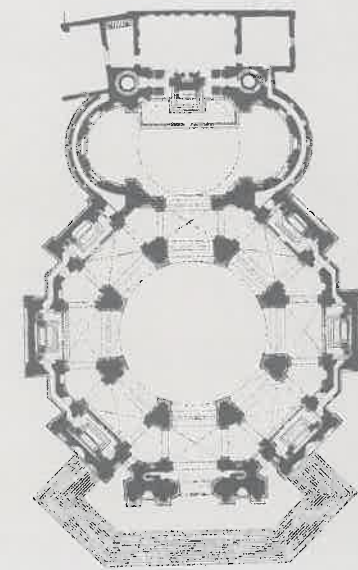


Santa Maria delle Grazie, secolele XIII–XV. Milano.

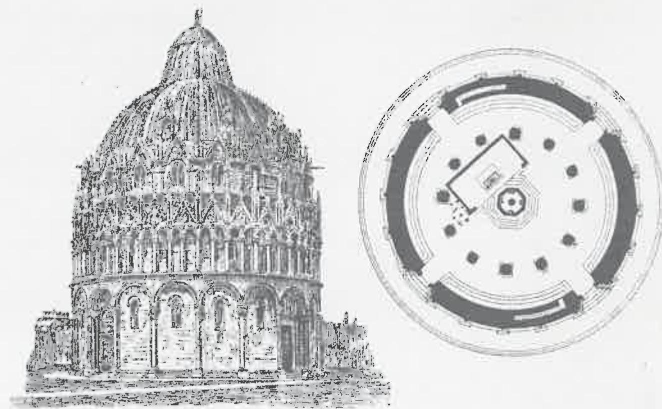


Palatul Massimo, secolele XV–XVI. Roma.

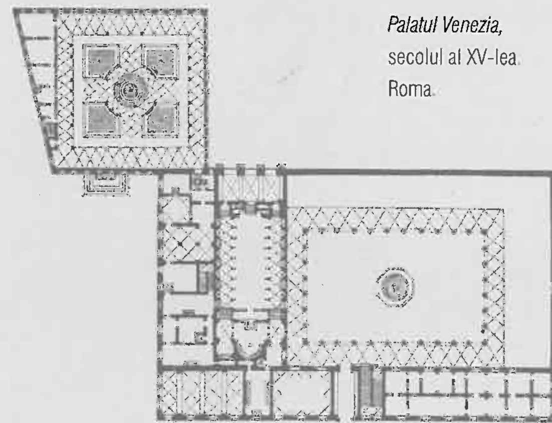




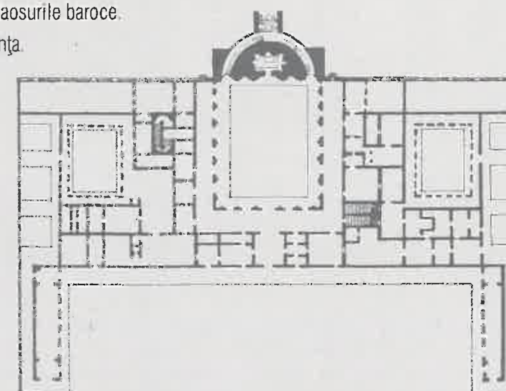
Santa Maria della Salute, secolul al XVI-lea. Veneţia.



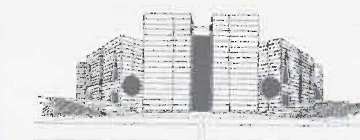
Baptisteriul, 1153–1356. Pisa.

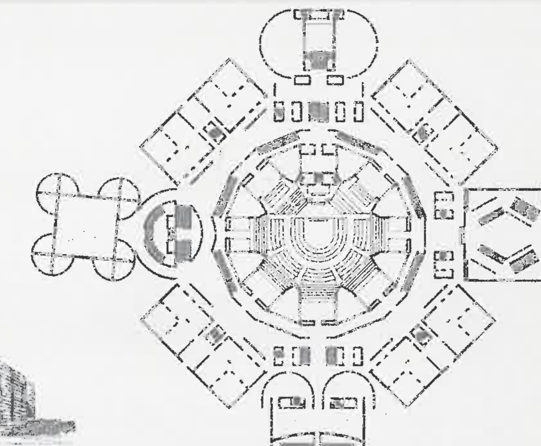


Palatul Venezia, secolul al XV-lea. Roma.



Palatul Pitti, secolul al XV-lea, cu adaosurile baroce. Florenţa.



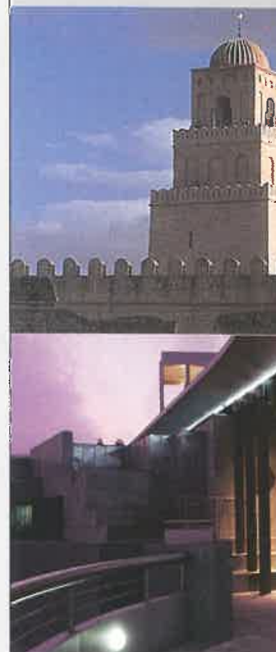


Louis I. Kahn, *Palatul Parlamentului*, 1962–1973. Dhaka (Bangladesh).



Stilurile

Arhitectura poate fi „cititâ" prin intermediul unui cod lingvistic pe care obişnuim să îl numim stil, format din reguli gramaticale şi sintactice. Conform acestui model de lectură, se poate spune că Grecia antică „vorbea" în stilul ionic, doric şi corintic, Evul Mediu se exprima în „stilul" romanic şi gotic – termeni care, este bine să precizăm, au fost introduşi sau creaţi în epoci succesive. În timpul Renaşterii, arhitecţii au luat ca sursă de inspiraţie valorile clasicismului, în vreme ce în plin secol al XVI-lea limba cea mai răspândită în Europa este cea a manierismului, preludiu la artificiile barocului, care avea să se răspândească până în coloniile Lumii Noi. Secolul al XVIII-lea, în special în Franţa, vorbeşte rococo, până în momentul în care vocabularul arhitectural va începe să exprime din nou simţul frumosului, armoniei şi echilibrului, în spusele a ceea ce, în prezent, numim neoclasicism. În secolul al XIX-lea, între istoricism şi modernism, se afirmă şi dincolo de ocean ideea unui stil convenţional: ia naştere, astfel, eclectismul, care viza recuperarea şi amalgamarea diferitelor limbaje arhitectonice. Tocmai acest non-stil va fi cel care va spulbera autoritatea istorică a codului lingvistic al arhitecturii, netezind calea raţionalismului şi experienţelor propuse de avangardele artistice. De altfel, în secolul XX şi în primii ani ai noului mileniu, paleta arhitecturii mondiale s-a îmbogăţit cu o multitudine de tendinţe dintre cele mai variate, care scapă, în mare parte, unor definiţii stilistice precise.



De sus în jos: *Minaret al Marii Moschei Sidi Uqba*, secolul al IX-lea, Kairouan (Tunisia). Cu minaretul său paralelipipedic şi etajele descrescătoare spre vârf, este cea mai semnificativă moschee construită în perioada aghlabizilor, care au domnit la Kairouan între 800–909.

Hans Hollein, *Casa Haas*, 1989, Viena. Numărându-se printre cei mai virtuozi arhitecţi postmoderni, austriacul Hollein realizează, pentru acoperişul centrului comercial vienez, un *patio* circular care dă înspre Stephenplatz.

La stânga: *Nava laterală a abaţiei cisterciene*, sfârşitul secolului al XIII-lea, Fossanova (Latina).

Antichitatea

Prin Antichitate înţelegem aici perioada cuprinsă între primele mărturii scrise descoperite în bazinul Mediteranei şi epoca destrămării structurii statale romane. Făcând abstracţie de hegemonia arhitecturii greco-romane, Antichitatea este caracterizată de sisteme variate care produc, în zona cuprinsă între Valea Nilului şi Golful Persic, o pluralitate de forme expresive, dar şi contacte şi contaminări între diferitele idiomuri arhitectonice. Numitorul comun rămâne posibilitatea de a raţionaliza, prin intermediul arhitecturii, spaţiul şi, prin urmare, lumea, atribuind omului o capacitate creatoare, caracteristică principală a divinităţii.

● EGIPTUL

„Calculul exact: calea de acces la cunoaşterea tuturor lucrurilor." Este începutul unui document egiptean deosebit de preţios, „Papirusul Rhind", probabil primul imn închinat numărului şi capacităţii sale de raţionalizare, cheie a înţelegerii „secretului" armoniei universale.

Opţiunile stilistice ale Egiptului antic, inclusiv în domeniul arhitecturii, nu erau dictate de un estetism pur, ci de dorinţa de a transpune în imagini concrete nişte concepţii teologice precise. Astfel, organizarea geometrică şi spaţială putea inspira atât satele locuite de meşteşugari, cât şi planimetria marilor complexe funerare şi de temple. Egiptenii foloseau acelaşi termen pentru a indica planul arhitectonic, fundaţia templului, canonul liturgic. Între funcţia sacră a templului şi forma acestuia exista, aşadar, un raport de identitate. Ramesseum-ul lui Ramses al II-lea de la Luxor (1290–1223 î.Hr., dinastia a XIX-a) a fost conceput astfel încât razele soarelui să cadă, în zori, pe statuia cultuală. La Karnak, un inteligent sistem de iluminare filtra lumina în sălile hipostile, care aveau înfăţişarea unui microcosmos prevăzut cu coloane-papirus care sprijineau „cerul-plafon". Aluzia şi emularea marelui edificiu al Universului devin şi mai explicite în cazul tavanelor decorate în chip de cer înstelat, ca în cazul pseudobolţii Capelei lui Hatshepsut (cca 1480 î.Hr.) de la Deir el-Bahari, lângă Theba.

● DECORAŢIA

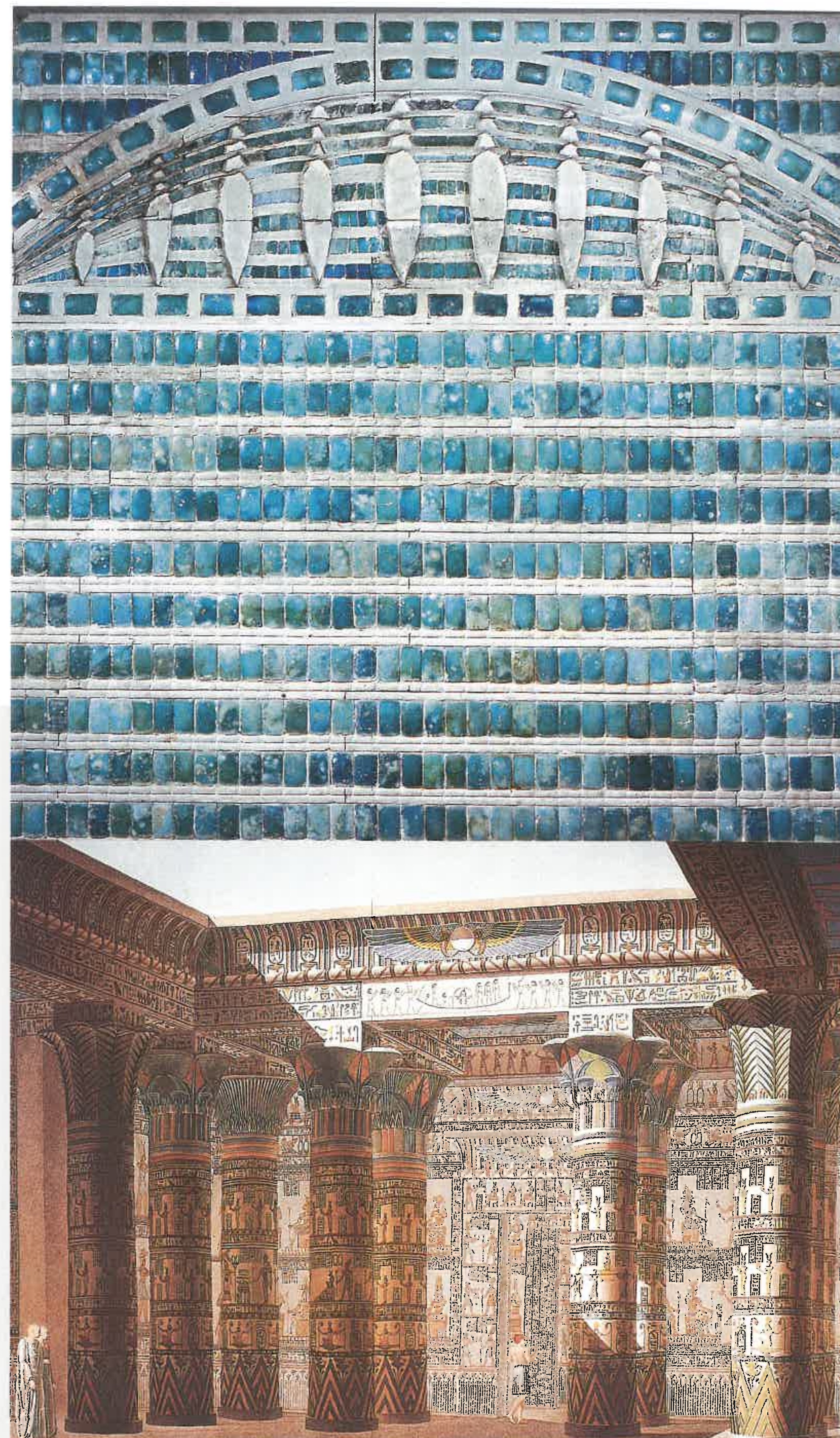
Un element important al arhitecturii egiptene este coloana, care poate avea tipologii diferite: palmiformă (frunze care se deschid spre înalt la nivelul capitelului), lotiforme (frunze în chip de potir care se închid în interior) şi papiriforme (capitel închis). Prezenţa papirusului (plantă ce creşte pe malurile Nilului) în sălile hipostile încarcă încăperile cu un „simbolism acvatic", ca şi cum ar fi fost invadate de apele primordiale. Alături de acest element central, aproape sculptural, exista un întreg sistem de decoraţiuni parietale, ce propune aceeaşi sursă de inspiraţie naturalistă, reluând şi interpretând motivul trunchiului şi al rogojinii din papirus sau pe cel al şerpilor sacri (*uraeus*). Frecvente sunt şi reliefurile parietale sau picturile cu scene din viaţa cotidiană sau episoade religioase. Şi frizele heraldice ale pilaştrilor exploatează imaginea lotusului.



Curtea templului lui Ramses al II-lea, cca 1260 î.Hr. Luxor.



La stânga şi deasupra: *Sala hipostilă a templului lui Amon-Ra,* cca 1290–1260 î.Hr. Karnak. Lumina pătrundea în grandiosul templu cu 134 de coloane filtrată din înalt, prin ferestrele tipice din piatră ajurată.



La dreapta, de sus în jos: *Complexul funerar al lui Zoser*, detaliu al decoraţiei din ceramică albastră, interiorul mormântului sudic, cca 2680 î.Hr. Saqqara.

Reconstituire de secol XIX a sălii hipostile a unui templu din perioada ptolemaică, 150 î.Hr. (din Lepère, *Description de l'Egypte*, 1809, I, planşa 18). Acuarela evidenţiază decoraţia fastuoasă şi variată a templelor egiptene, abundând în aluzii simbolice.

● MESOPOTAMIA

Civilizaţia mesopotamiană a influenţat populaţiile din Orientul Apropiat nu numai prin cunoştinţele astrologice şi astronomice, aplicate adesea şi în arhitectură (vechii egipteni au învăţat astfel să-şi orienteze edificiile), ci şi prin crearea unui vocabular decorativ preluat de perşii ahemenizi.

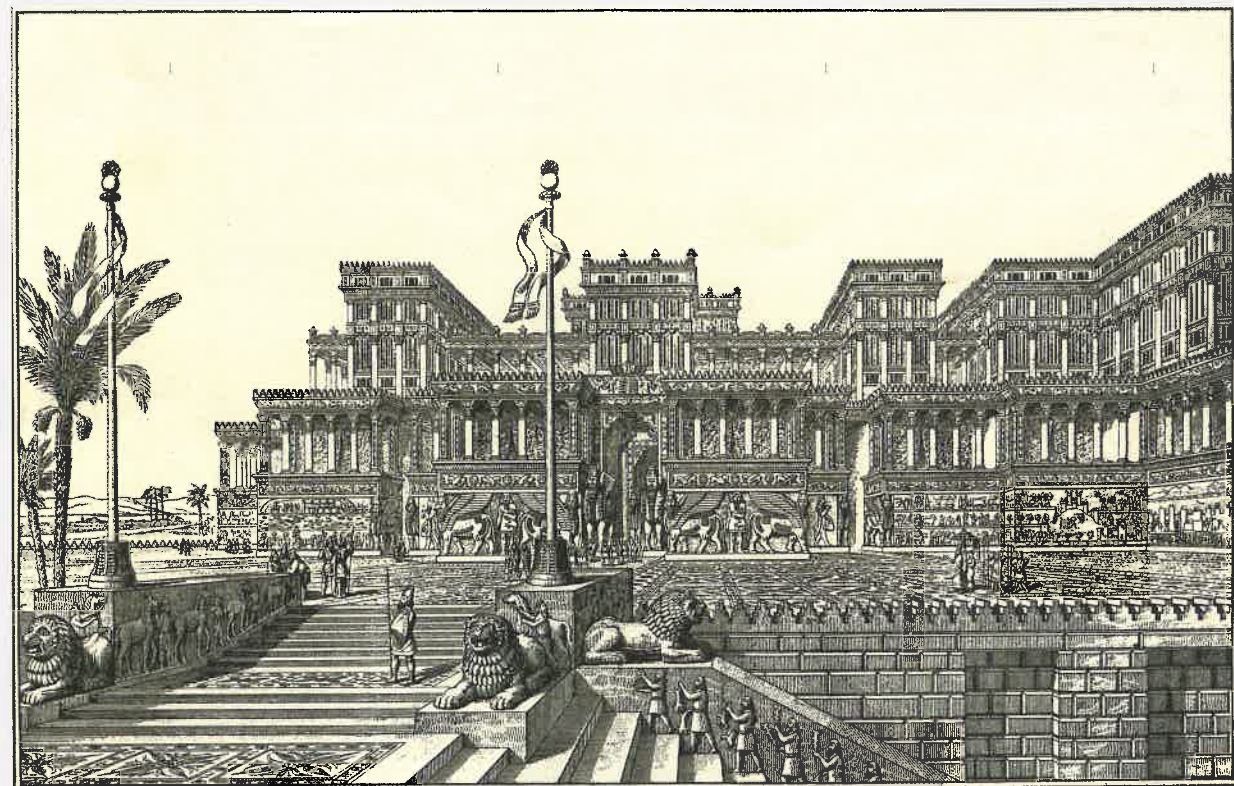
Arhitectura mesopotamiană s-a dezvoltat pe parcursul a patru mii de ani, în perioada cuprinsă între mileniul IV î.Hr., în vremea sumerienilor şi acadienilor, până la reinstaurarea puterii asiro-babiloniene, în secolele XII–VI î.Hr., când macedonenii lui Alexandru cel Mare au cucerit teritoriul, distrugând vechiul imperiu. Rarele vestigii arheologice care s-au păstrat (adesea numai fundaţia edificiilor, mai ales din epocile mai îndepărtate) împiedică o percepţie completă asupra universului arhitectonic sumerian, acadian şi cassit.

Cunoştinţele despre cea de-a doua fază a istoriei regiunii sunt mai precise; cercetările arheologice au readus la lumină situri precum Khorsabad, oraş dominat în nord-vest de impunătoarea siluetă a palatului lui Sargon al II-lea (721–705 î.Hr.).

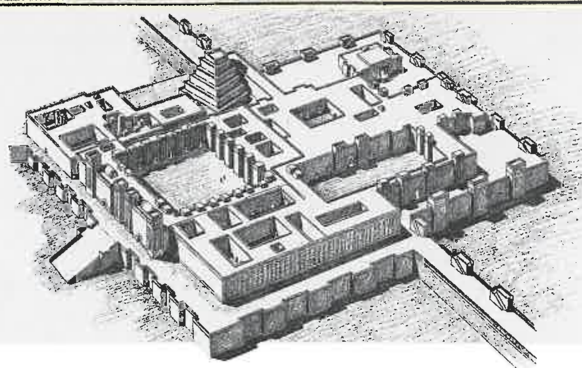
O caracteristică a arhitecturii asiriene sunt figurile monumentale *lamassu*, spirite benefice cu corp de taur, cap de om şi aripi de vultur, care stau de strajă la porţile oraşului sau la intrarea în sala tronului, conform unei scheme arhitectonice comune şi altor oraşe. Săpăturile de la Khorsabad au permis descoperirea unor baze de coloane care probabil că alcătuiseră faţada unui portic.



Lei androcefali înaripaţi, faţă în faţă – simbol al lui Ahura Mazda, divinitatea supremă, ceramică smălţuită, Palatul lui Darius I (521–485 î.Hr.) din Susa. Paris, Luvru.



Deasupra: James Fergusson, *Reconstituirea palatului lui Sennacherib la Kuyunjik*, 1872.



Schiţă reconstitutivă a palatului lui Sargon al II-lea de la Khorsabad.

● DECORAŢIA

Decoraţia picturală a anticului palat babilonian de la Mari s-a păstrat în mică măsură.

Principala caracteristică a decoraţiunilor specifice culturilor de dată mai târzie o constituie reliefurile în cărămidă smălţuită, precum cele care ornează poarta zeiţei Ishtar din Babel. Sălile palatelor regale de la Nimrud, Ninive şi Khorsabad erau decorate cu reliefuri din piatră care înfăţişau faptele de arme ale suveranului sau ritualurile sacre. Motivele decoraţiei arhitecturale sunt floarea de lotus şi rozeta.

● AHEMENIZII

Tipologiile structurale şi decorative ale arhitecturii dezvoltate în Imperiul Persan în timpul dinastiei ahemenizilor (550–331 î.Hr.) sunt preluate, în mare parte, de cultura mesopotamiană. Deşi încăperile sunt regulate, aproape întotdeauna cu un plan rectangular, ca şi cele asiro-babiloniene, acestea nu sunt organizate în jurul unei curţi interioare, prezentând, în schimb, imense săli hipostile. Aceste încăperi (*apadana*) înlocuiesc curţile interioare, căpătând, uneori, rolul şi importanţa unui nucleu central al întregului plan. Aspectul decoraţiunilor este asemănător cu cel mesopotamian, începând cu utilizarea plăcuţelor smălţuite sau modelate în relief, cu aceleaşi motive – lei, bovine şi *lamassu*. Un inventar unic de ornamente provine de la Persepolis, unde se foloseau motive în formă de rozetă şi creneluri triunghiulare scalare. Diferenţa substanţială rezidă în tipologia dublă a coloanelor: capitelurile sunt constituite, în general, din busturile a două animale, lei, tauri sau grifoni înglobaţi în zidărie, sau cu o serie de volute.



Vedere a scării de acces în apadana, secolul al V-lea î.Hr. Persepolis (Takht-i Jamshid, Iran).

● CRETA ŞI MICENE

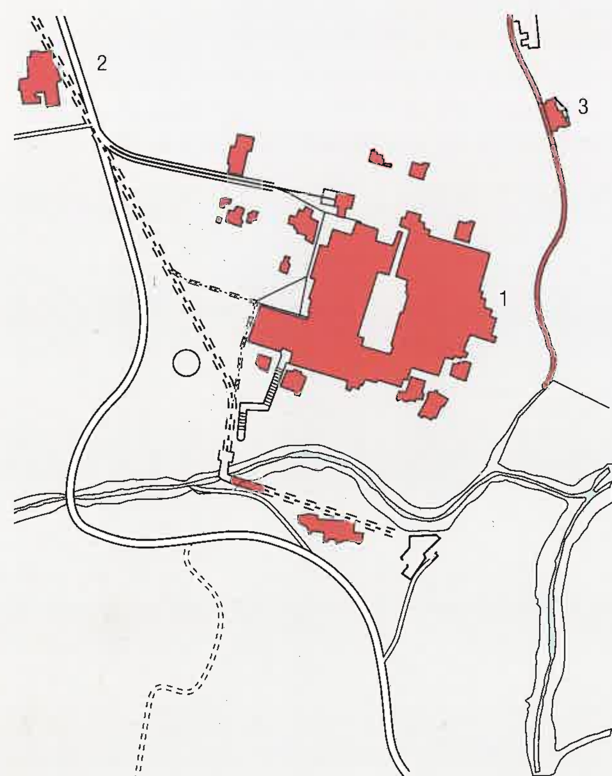
Civilizaţiile cretană (sau minoică) şi miceniană sunt, în prezent, considerate ca precedente fundamentale ale ceea ce istoricii au numit „miracolul grec". Din punct de vedere arhitectural, însă, cu greu pot fi găsite două lumi mai diferite. Faptul că civilizaţia cretană s-a născut într-un mediu insular, iar cea miceniană este de origine continentală determină o abordare diferită a raportului cu spaţiul.



Intrarea dinspre nord a palatului din Cnossos, secolul al XVII-lea î.Hr. Insula Creta (Grecia).

Cetăţile din Micene şi din Tirint nu numai că sunt înconjurate de ziduri defensive, ci se conformează structurii orografice a terenului, centrul lor politic fiind situat în zona cea mai înaltă şi protejată.

Civilizaţia palatelor cretane se dezvoltă, în schimb, fără cenzuri între spaţiul exterior şi cel interior al aşezării. Cele mai recente cercetări arheologice au demonstrat că naşterea şi dezvoltarea palatelor minoice s-au suprapus unei aşezări urbane precedente, al cărei sistem stradal era organizat în jurul pieţei ce coincidea cu marea curte interioară a palatului. În primul caz, avem de-a face cu un sistem închis, în cel de-al doilea, este vorba de un sistem deschis: parcelizării spaţiului urban micenian, cu roluri şi forme variabile în funcţie de contextul şi situaţia arhitectonică, îi corespunde reducerea unitară la proiectul general al palatului însuşi, conform modelelor de tip mesopotamian. Motivele decorative din arta cretană şi din cea miceniană nu prezintă, însă, diferenţe substanţiale, bazându-se pe aceleaşi elemente de tip naturalist, mai mult sau mai puţin stilizate sau geometrizate. Acest fapt ţine de contactele dintre cele două culturi, de utilizarea unor tipologii arhitectonice asemănătoare, precum coloana cu fusul îngustat la bază şi de predilecţia, tipic mediteraneană, pentru culorile strălucitoare.

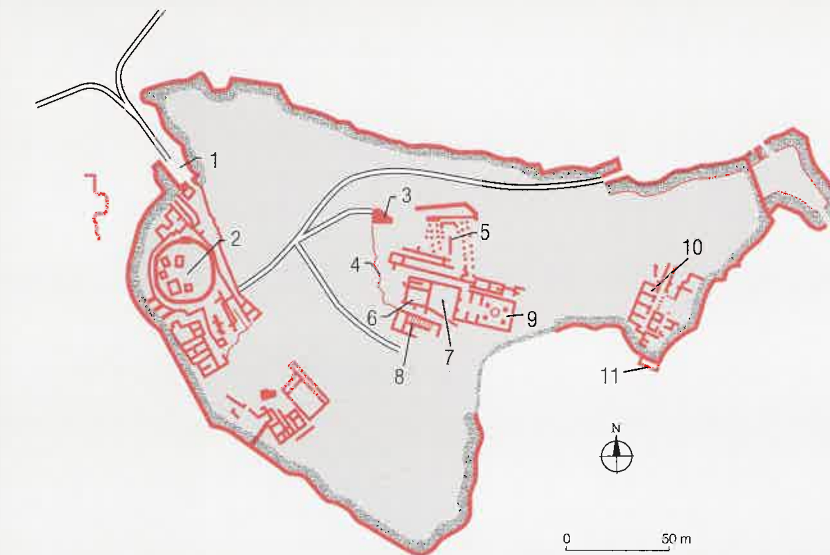


Planul palatului din Cnossos şi al împrejurimilor.
1. Palatul, care se organizează în jurul curţii centrale şi este înconjurat de alte edificii anexe
2. Palatul mic
3. Vila regală (după J.D.S. Pendlebury, 1933–1954).



Interiorul palatului din Cnossos, secolul al XVII-lea î.Hr. Insula Creta (Grecia).





Deasupra: *Vestigiile cetăţii Micene*, Pelopones (Grecia).

La stânga: *Planul cetăţii Micene.*
1. Poarta Leilor
2. Cercul mormintelor A
3. Intrarea în palat
4. Ziduri
5. Templu
6. Sala tronului
7. Curte
8. Scară
9. Megaron
10. Casa cu coloane
11. Turn.

Stilurile arhitecturale

Contribuţia Greciei clasice la crearea şi codificarea stilurilor arhitectonice este fundamentală. Dacă răspândirea lor a fost favorizată şi de extinderea Imperiului Roman în întreaga lume antică, ordinele de origine greacă au supravieţuit prăbuşirii dominaţiei romane şi au continuat să constituie principalul cod al limbajului arhitectural până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Principalele stiluri sunt: doric, ionic şi corintic; mai trebuie amintite ordinul toscan şi cel compozit.

● STILUL DORIC

Considerat de vechii greci ordinul prin antonomază, a fost răspândit de dorienii care au invadat Peloponesul în secolul al XII-lea î.Hr. Caracterizat de o coloană cu fus cilindric (care în versiunea iniţială pornea direct din stilobat), de un capitel format din abacă şi echină, ordinul doric este completat de un antablament decorat cu metope şi triglife. Versanţii acoperişurilor se termină, în general, cu o acroteră. Numărul canelurilor coloanelor, cu muchia neteşită, variază între şaisprezece şi douăzeci. În partea superioară, coloana este marcată de un colier şi de inele sau brăţări. Relaţia proporţională dintre înălţime şi diametrul coloanei s-a modificat în direcţia unei simplificări a raportului. Antablamentul reprezintă aproximativ o treime din înălţimea coloanelor.

● STILUL IONIC

Stilul se datorează ionienilor (580–537 î.Hr.) care, în urma invaziei dorienilor, coborâseră spre coasta africană şi ţărmurile Asiei Mici, precum şi în Insulele Egee. Precursorul capitelului ionic este cel eolian, caracterizat de două volute laterale, de inspiraţie vegetală. Coloana ionică este mai subţire decât cea dorică, mai puţin îngustată la bază, dar cu un număr mai mare de caneluri (între douăzeci şi douăzeci şi patru), separate de un listel plat. Coloana se sprijină pe o bază extrem de elaborată, susţinută de o plintă. Peste aceasta, se suprapun torul şi scotia (ciubuc concav la baza coloanei) care se puteau termina cu un astragal neted sau decorat cu ove şi raze. Astragalul putea avea şi o funcţie de colier, în partea superioară a coloanei. Capitelul prezintă o abacă mult redusă şi volute racordate de o friză cu ove şi raze. Antablamentul este caracterizat de o friză netedă sau fasciculată, peste care se află un *cymation* decorat cu ove şi nervuri pe care se sprijină un şir de denticuli. Deasupra, se află *gelson* şi apoi simeza (mulură de tip dusină, racordată în S). În versiunea romană a ordinului ionic, capitelul prezintă un racord drept între volute, care poate fi acoperit de ornamente vegetale, pe grosime. În treimea inferioară, coloana are canelurile decorate de un astragal (coloană cu ciubuce). În fine, friza poate fi ornată.

● STILUL CORINTIC

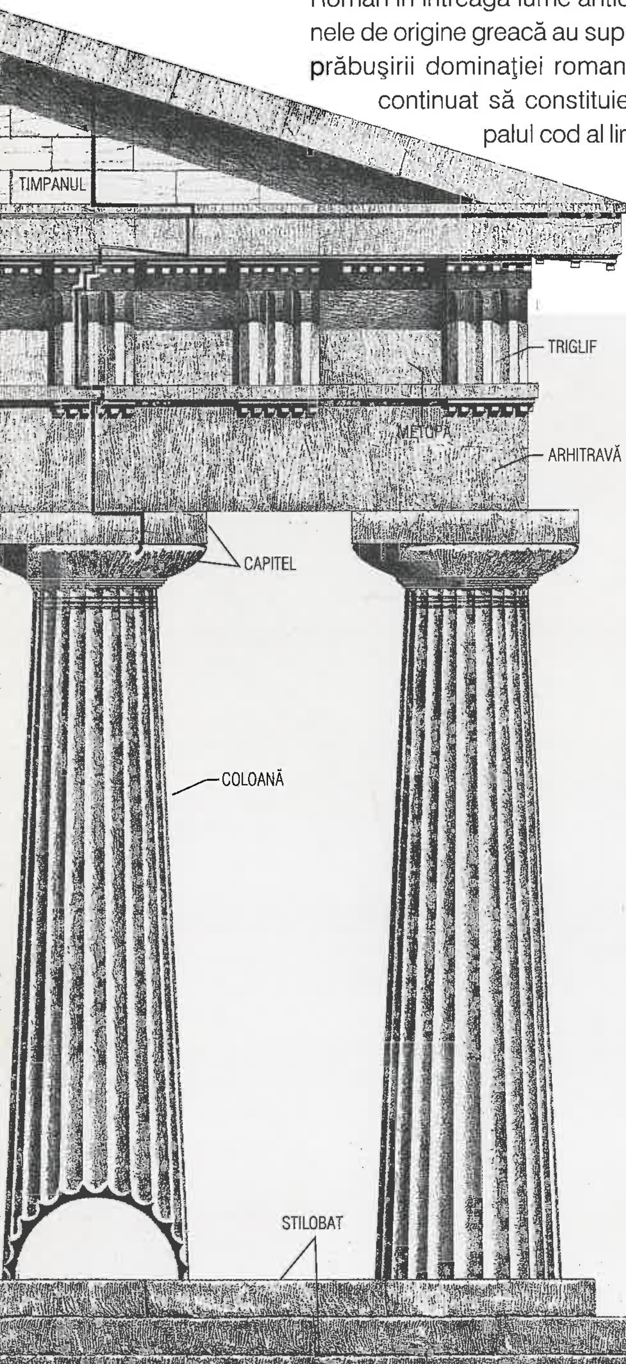
Funcţia arhitectonică a capitelului corintic este aceea de a propune o soluţie optimă la problema coloanei de colţ, problemă pe care capitelul ionic nu reuşise să o rezolve complet. Stilul corintic nu diferă substanţial de cel ionic. De altfel, noul capitel a fost folosit iniţial la temple aparţinând ordinului ionic, la coloanele de colţ. Cultura arhitectonică romană a fost cea care a adoptat pe scară largă ordinul corintic, combinat ulterior cu cel ionic, ceea ce a dus la naşterea stilului compozit care constă în utilizarea volutelor ionice ca încheiere a capitelului corintic. Ansamblul este caracterizat de o redundanţă ornamentală.

● STILUL TOSCAN

Ordinul toscan (sau tuscanic), numit astfel deoarece era preferat de etrusci, este caracterizat de o sobrietate ornamentală marcată, ce preia o serie de trăsături esenţiale ale ordinului doric, cu simplificări ulterioare, cum ar fi coloana netedă şi lipsa decoraţiilor antablamentului.

● SIMBOLISMUL STILURILOR

Diferitele semnificaţii ale stilurilor arhitecturale sunt descrise în mai multe



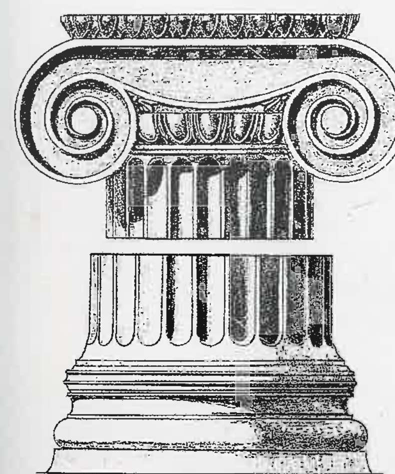
La stânga: *Schema stilului doric.*

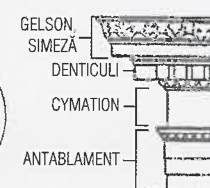


Capitel eolian cu volute din Larissa, secolul al VII-lea î.Hr. Istanbul, Muzeul Arheologic.



La dreapta: *Templul dedicat zeiţei Fortuna Virilis*, secolele II–I î.Hr., Roma.

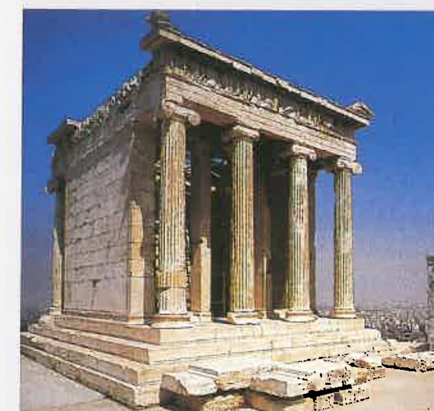




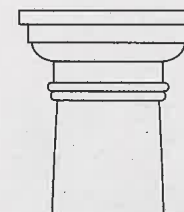
Schema capitelului ionic.



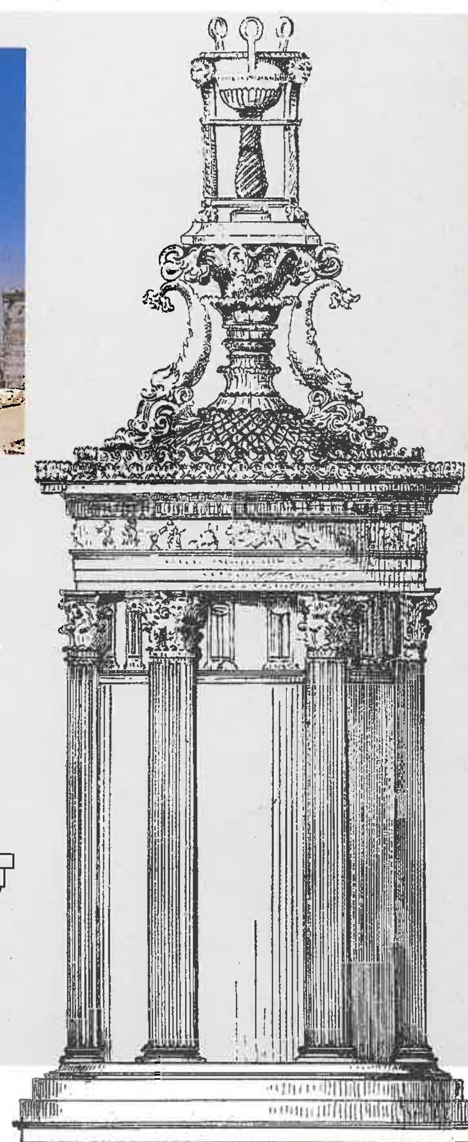
Schema capitelului corintic.



Templul Atenei Nike, cca 420 î.Hr. Atena, Acropola. Dezvoltarea frontală a capitelului ionic l-a determinat pe arhitectul Callicrates să poziţioneze în colţ voluta acestuia pe diagonală: o soluţie la „problema" coloanei de colţ care se va dovedi însă nesatisfăcătoare.



La dreapta: *Schema capitelului toscan.*



La dreapta: *Reconstituirea părţii superioare a monumentului coragic numit „Lampa lui Diogene" din Atena, realizat de arhitectul Lysicrates*, cca 315 î.Hr.

rânduri de Vitruvius în *De Architectura*. Marele arhitect propune unele asociații între stilurile arhitecturale și divinitățile panteonului greco-roman, atribuindu-le implicit celor dintâi o valoare care avea să se mențină intactă de-a lungul tradiției renascentiste și baroce.
Astfel, ordinul doric trebuie asociat cu Minerva, Marte și Hercules, întrucât aceste divinități, la fel ca templele, nu stârnesc sentimente de tandrețe sau slăbiciune, ci o senzație de forță și tărie. Ordinul corintic este asemuit cu Venus, Flora, Proserpina și mai ales cu nimfele apelor, întrucât natura acestuia se îmbină perfect cu dulceața, prospețimea și farmecul ce decurg din folosirea elementului vegetal. Faptul că, așa cum arată și Vitruvius, ideea capitelului i-ar aparține lui Callimachos, care văzuse un coș cu acante aranjat cu delicatețe de o tânără fecioară din Corint, nu face decât să întărească această valoare de tandrețe și eleganță.
Ordinul ionic, în fine, este considerat de Vitruvius intermediar, și este



Gianlorenzo Bernini, *Colonada de la San Pietro, Vatican*, 1660–1667.



Pantheonul (fost Sainte-Geneviève), 1757–1792, Paris. Proiectată de Jacques-Germain Soufflot, biserica dedicată sfintei patroane a Parisului a fost secularizată în timpul revoluției și redenumită Pantheon în 1791. „Primul exemplu de arhitectură perfectă", după cum îl definește cel mai important critic de artă al neoclasicismului, Marc-Antoine Laugier, prezintă un fronton sculptat cu basoreliefuri și coloane corintice canelate, de o evidentă inspirație clasică.

asociat cu divinități care pot fi definite ca având un caracter „blând, calm", precum Iunona, Diana și Bacchus. În consonanță cu sugestiile lui Vitruvius, teoreticienii și arhitecții Renașterii, precum Leon Battista Alberti, Bramante, Michelangelo și Sebastiano Serlio, ca să îi enumerăm doar pe cei mai faimoși, au identificat trei caracteristici fundamentale care pot fi atribuite stilurilor arhitecturale, conform următoarelor corespondențe:

Ordinul doric	masculin
Ordinul ionic	feminin
Ordinul corintic	virginal

Aceste semnificații au influențat tipologiile și structura monumentelor, stilul fiind ales în funcție de mesajul care trebuia transmis. Ideea masculină era legată de eroismul martirilor: porticul de la San Pietro din Vatican a fost construit, așadar, în ordin doric.
Stilul doric a fost folosit și la construcțiile militare, precum porțile de apărare sau arsenalele. Pe baza acelorași criterii au fost evaluate și stilul toscan și cel rustic, conform unei idei care avea să fie consecvent aplicată până în secolul al XVIII-lea. Ordinul ionic a părut mai potrivit pentru construcții mai puțin importante: vile private sau edificii destinate divertismentului. În fine, ordinul corintic, deși avea în sine o valoare de ornament prețios, a fost adesea folosit în opere legate de figura Fecioarei Maria.

Arhitectura creştină şi bizantină

Se poate spune că arhitectura bizantină s-a născut dintr-o „coastă" a artei greco-romane: deşi porneşte de la acelaşi cod lingvistic, cel al Antichităţii târzii, se dezvoltă într-o direcţie proprie, care se va diversifica puternic încă din faza sa iniţială.

Naşterea, apogeul şi declinul Imperiului Bizantin durează mai mult de o mie de ani (330–1453): în acest lung interval de timp şi într-o zonă geografică şi culturală destul de vastă (de la Ravenna la Moscova) se înregistrează o evoluţie stilistică de mare anvergură care a determinat naşterea unor limbaje arhitecturale cu totul originale şi diversificate.

La baza noilor opţiuni stilistice trebuie să punem schimbarea epocală determinată de răspândirea creştinismului şi necesitatea care a decurs din aceasta, de a adapta tipologiile mai vechi la exigenţele noii religii.

● ROMA CREŞTINĂ

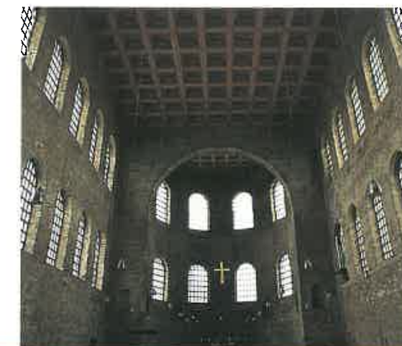
Primul oraş care s-a confruntat cu noua realitate a fost Roma. Adoptarea bazilicii civile pentru noul templu a însemnat trecerea de la o religie care era apanajul clasei sacerdotale la accesul tuturor la sacru. Structurile rămân cele de inspiraţie greco-romană: coloanele puteau fi de ordin corintic, din marmură de Paros, dar elementele decorative, precum mozaicurile situate de acum în absidă, sunt evident creştine. Sporadic, pentru templul creştin se face apel la edificii în plan central, care derivă din modelul fântânii monumentale din arhitectura păgână. Şi în acest caz, formele rămân neschimbate, dar aparatul decorativ creştin le modifică semnificaţia. Astfel, au fost construite mausolee, *martiria* şi baptisterii.

● RAVENNA

Diferenţa constă în decoraţie şi nu în formele arhitectonice. Elemente complexe şi rafinate, precum lespezile decorate din altar (*transennae*) conservate la Ravenna, adoptă motive vegetale care ar putea aparţine la fel de bine şi romanităţii târzii: prezenţa crucii şi a păunilor, simboluri ale sufletului, defineşte apartenenţa la cultura creştină. Noile forme decorative se extind şi la tipologiile deja consolidate ale capitelului, a cărui decoraţie se aplatizează, devenind aproape o simplă dantelă care găzduieşte imaginea crucii. Celălalt element definitoriu al acestui limbaj arhitectonic, prin utilizarea inovatoare pe care o va cunoaşte, este cupola care, în general, acoperă un edificiu în plan central. Una dintre cele mai reprezentative opere în acest sens este San Vitale din Ravenna, inspirată de Biserica Sfinţii Sergius şi Bacchus din Constantinopol, model pentru arhitectura imperială din secolele IX–X (p. 246).

● GRECIA ŞI RUSIA

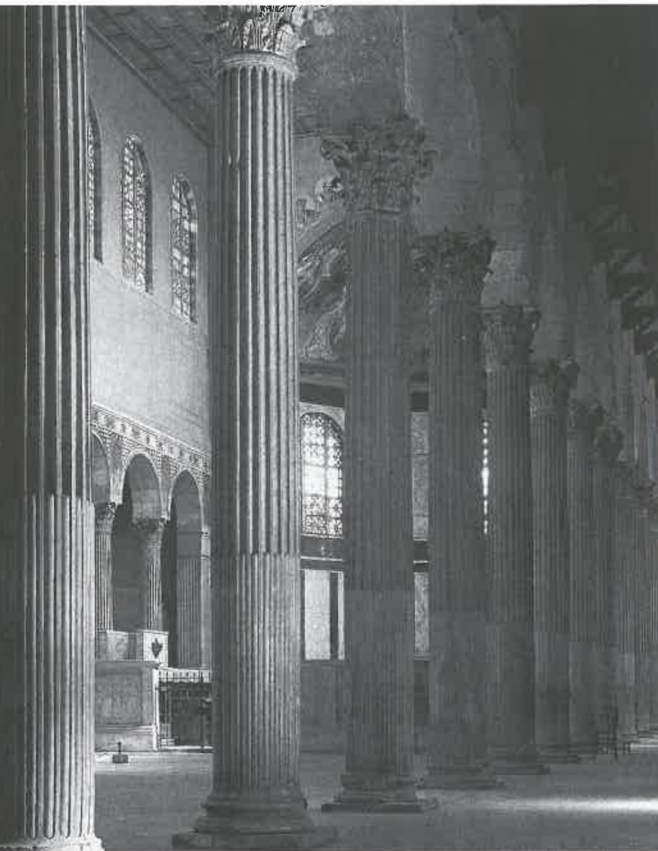
Asemuirea cupolei cu bolta cerească capătă nuanţe şi valori creştine, elocvent exprimate de amplasarea lui Hristos Pantocrator („Domnul tuturor") în centrul calotei. Prezenţa cupolei nu modifică numai interiorul templului creştin, prin iluminarea generatoare de sugestii intense, ci şi volumetria exterioară a edificiilor. În combinaţie cu planul cruciform, cupola transformă biserica într-un oraş la scară redusă, un Ierusalim ceresc din cărămidă: în Grecia, ca şi în Rusia, unde cupolele au forme orientale.



Interiorul bazilicii construite de Constantin, 305–312 d.Hr. Trier (Germania). Realizată din ordinul lui Constantin şi consacrată la o dată ulterioară, constituie cel mai vechi exemplu de edificiu religios creştin cu structură bazilicală.



Baptisteriul Bisericii San Giovanni in Laterano, prima jumătate a secolului al V-lea. Roma. A fost construită de Constantin pe locul unei fântâni din palatele din Laterano.



Bazilica Santa Sabina, 417–432 d.Hr. Roma. Coloanele în stil corintic sunt din marmură de Paros, acelaşi tip de marmură folosit şi pentru Pantheon.



La stânga: *Bazilica San Vitale,* 526–547. Ravenna.



Vedere a cupolelor Bisericii Sfânta Sofia, 1045–1050. Novgorod (Rusia).



Palatul lui Teodoric, secolele VII–VIII. Ravenna.



La stânga: *Mausoleul Gallei Placidia*, cca 425. Ravenna.



Baptisteriul Bisericii Saint-Jean, secolul al VII-lea, vedere din exterior. Poitiers. Spre deosebire de modelul Mausoleului Gallei Placidia din Ravenna, monumentul francez are pereţii exteriori îmbogăţiţi cu diferite elemente arhitectonice şi decorative.

Arhitectura populaţiilor barbare

Istoriografia secolului XX a reuşit să atenueze conotaţiile negative care însoţeau definiţia cuvântului „barbar". Termenul a fost introdus de Herodot: prin *bárbaros* (bâlbâit), marele istoric făcea referire la străinii care vorbeau prost limba greacă, printre aceştia numărându-se şi persanii ahemenizi (p. 111, 211). Cu vremea, conotaţia negativă a cuvântului s-a extins, desemnând orice populaţie caracterizată de o civilizaţie rudimentară.

Istoriografia germană din secolul al XIX-lea a fost cea care a adoptat o atitudine diferită: ca „fiică" a civilizaţiilor barbare, nu a acceptat sintagma „invaziile barbarilor" pentru a desemna acel moment din istorie în care populaţii cu culturi diferite au pătruns pe teritoriul civilizaţiei romane. S-a preferat, în acest context, termenul *Volks Wanderung*, migraţia popoarelor, pe fundalul unei conştiinţe tot mai clare a rolului şi contribuţiei enorme a acestor culturi la istoria lumii occidentale.

● ARHITECTURA ŞI DECORAŢIA SCULPTURALĂ

Atraşi de culturile sedentare ale imperiului, „barbarii" s-au romanizat. La început, au fost angajaţi ca mercenari, cu timpul integrându-se tot mai mult în aparatul statal roman, constituind, după căderea imperiului, aşa-numitele regate romano-barbare.



Lespede de balustradă din Bazilica Saint-Denis, epoca merovingiană. Saint-Denis, Lapidariul. Judecând după segmentele care s-au păstrat, şi arhitectura epocii barbare folosea elemente sculpturale care stilizează formele naturaliste tipice Antichităţii clasice.

Aportul culturilor barbare la civilizaţia medievală poate fi sintetizat în abordarea specifică a problemei decoraţiei care, graţie influenţei acestora, devine, din naturalistă, puternic geometrizată, aproape heraldică. Şi elementele caracteristice arhitecturii greco-romane şi apoi romane târzii, precum capitelurile, au fost interpretate conform acestei noi sensibilităţi. Astfel, alături de motivul tipic barbar, al împletiturii „în cleşte", se dezvoltă şi alte forme decorative care vor avea un mare succes în Evul Mediu; printre acestea se numără şi aşa-numita „ghirlandă populată", o interpretare geometrică a motivului ramurilor de viţă de vie cu păsări, prezent deja în mozaicurile romane din Antiohia (secolul I d.Hr.).

Procesul de romanizare a acestor culturi – de la un moment dat, cel puţin – a fost însoţit şi de convertirea lor la creştinism. Astfel, simboluri prin excelenţă creştine, precum crucea, au fost interpretate într-o manieră cu totul inedită.

● TIPOLOGII ARHITECTURALE

Puţinele opere care s-au păstrat sunt bisericile sau baptisteriile. Rarele excepţii de arhitectură civilă pot fi ilustrate de vestigiile Palatului lui Teodoric, ale cărui origine şi funcţie constituie încă un subiect de discuţie; modelul adoptat pare a fi cel al culturii constantiniene şi bizantine.

Arhitectura barbară se limita adesea la reutilizarea edificiilor existente. Din unele bazilici din epoca merovingiană (secolele V–VIII), precum Saint-Martin din Tours, nu ne-a parvenit decât descrierea literară, în timp ce Baptisteriul din Poitiers aminteşte de mausoleul Gallei Placidia din Ravenna. În Spania, Palatul de la Naranco, Oviedo (secolul al IX-lea) se inspiră din modelul unor palate distruse, datând din secolul al VII-lea, al căror stil se baza pe o simplificare a principiilor clasice.

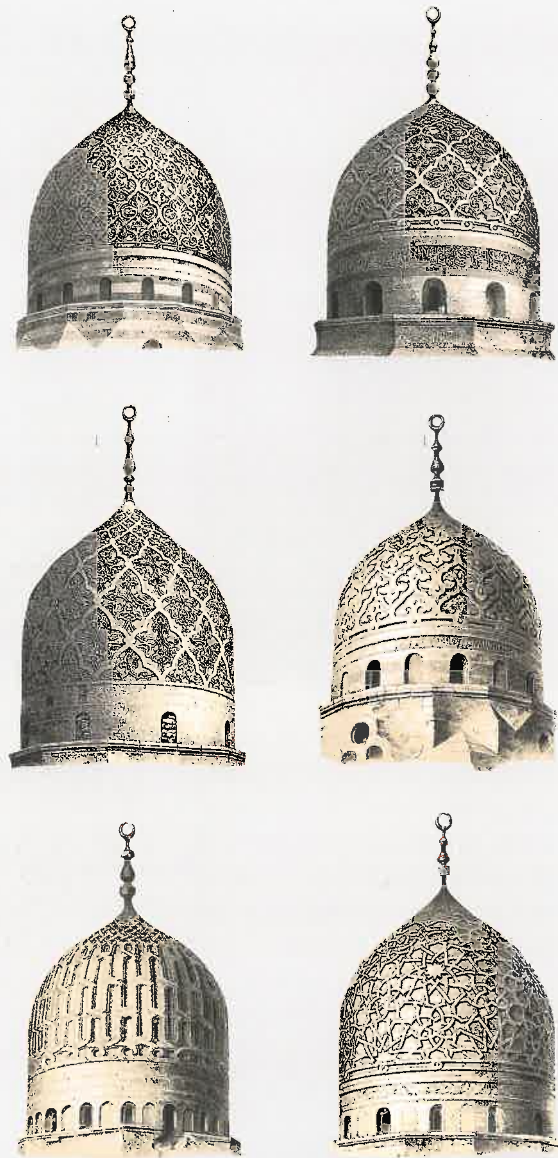


Santa Maria de Naranco, secolul al IX-lea. Oviedo. Comandat de regele Ramiro I (842–850), edificiul preia tipologia palatelor spaniole din secolul al VII-lea, o reinterpretare „barbară" a arhitecturii romane târzii.

Arhitectura islamică



Deasupra: *Mausoleul lui Tamerlan*, cca 1404. Samarkand (Uzbekistan). Cunoscut sub numele de Gur-i Mir (Mormântul Emirului), complexul monumental include nu numai mormântul propriu-zis al suveranului, care prezintă o cupolă tipică, în formă de bulb, ci și o moschee și o mănăstire. Tamerlan (1336–1405) cucerise un teritoriu imens: Persia, Irak, Armenia, Georgia, Anatolia, o parte din Siria și din India. La Samarkand, capitala imperiului său, a pus să se construiască o serie de monumente de mare rafinament.



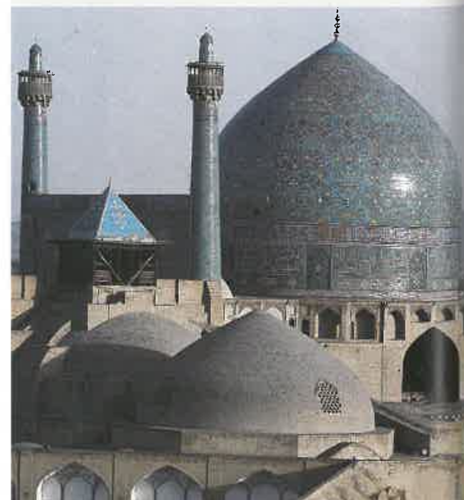
Cupole în formă de bulb cu decorații – desene din Emile Prisse d'Avennes, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire*, Khayat Book and Publishing Company, Beirut, 1877.

Ca și arhitectura bizantină, cea islamică acoperă o zonă transnațională, din moment ce credința în Allah, în mila căruia se abandonează credinciosul (*islam* înseamnă a te lăsa în voia Domnului), unește culturi aflate la distanțe foarte mari. La un secol după hegira lui Mahomed de la Mecca la Medina (622), islamismul cunoscuse deja o răspândire de nestăvilit: domina un teritoriu imens, de la granițele Indiei până în sudul Spaniei (Occidentul european a fost salvat de victoria lui Carol Martel din 732, în bătălia de la Poitiers).

● CARACTERISTICI

Modulațiile stilistice ale arhitecturii islamice se conformează principiului evitării reprezentărilor antropomorfe. Rațiunile acestui refuz, aplicat și în artele plastice, trebuie căutate în tradiția religioasă. Deși Coranul se limitează la interzicerea reprezentării divinității și a eventualei venerații a imaginilor acesteia (*Sura*, V, 92), în realitate, comentariile tradiționale extind interdicția la imaginea tuturor viețuitoarelor. Singura concesie privește reprezentarea plantelor care, alături de motivele geometrice și de caracterele arabe antice, constituie aparatul decorativ al arhitecturii islamice. Caracteristicile acestei culturi sunt arcele excedente, carenate, polilobate și împletite, precum și cupolele în formă de bulb. O formă ornamentală tipică este reprezentată și de plafoanele și suprafețele decorate cu *muqarnas* (succesiune descrescătoare de alveole, care dinamizează aspectul acestora). Ceea ce nu exclude posibilitatea ca arhitectura islamică, mai ales cea omeiadă, să se inspire din moștenirea greco-romană și bizantină, așa cum o dovedește folosirea unor elemente precum coloana sau capitelul la construirea moscheilor.

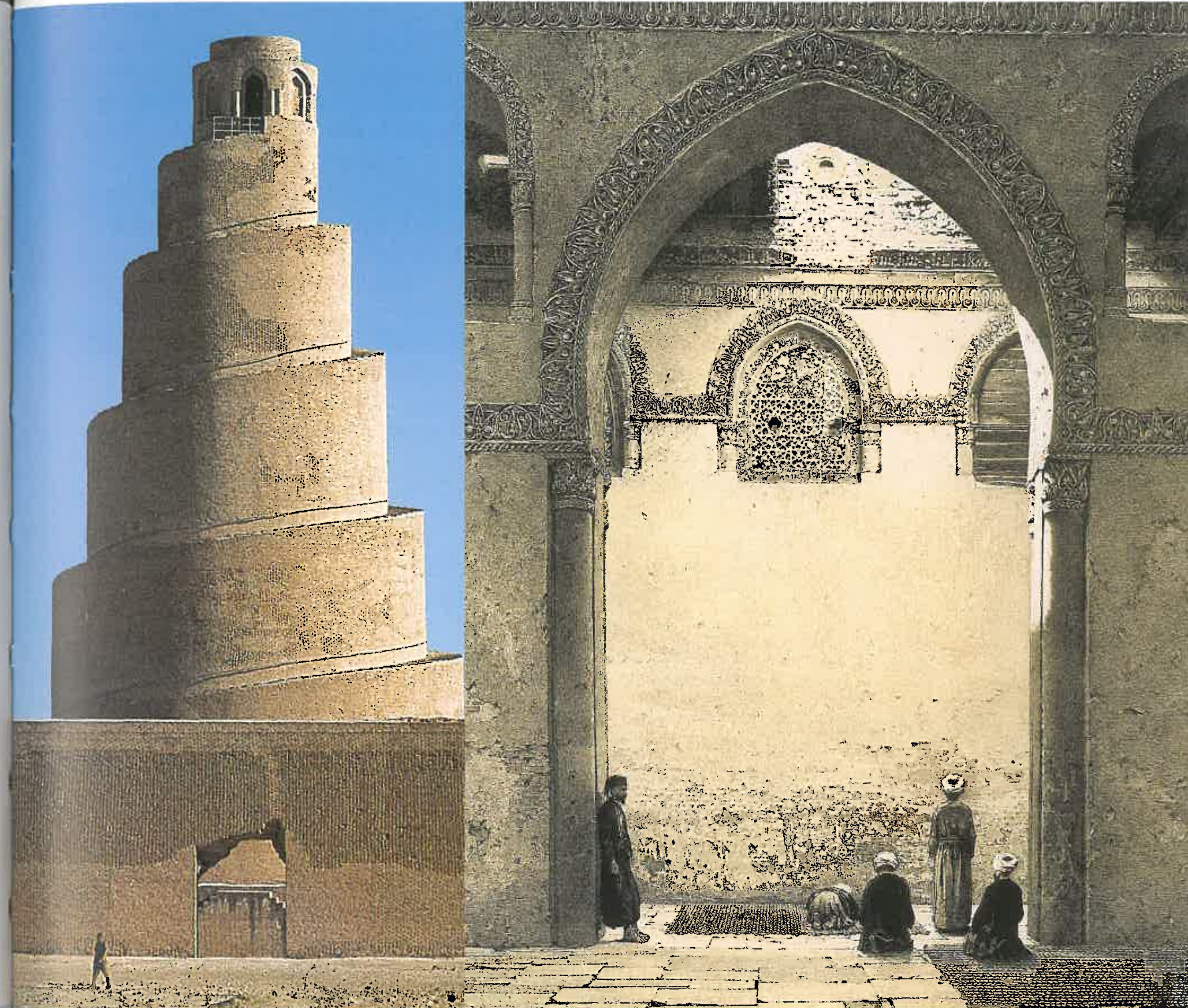
Dedesubt: *Cupola Moscheii Masjid-i Shah*, 1611–1629. Ispahan (Iran).



Dedesubt: *Minaretul Marii Moschei*, 848–852. Samarra (Irak). Numit *al-Malwiya* (spirala), minaretul Marii Moschei a servit ca model pentru celelalte minarete construite în Samarra și, poate, și pentru minaretul Moscheii Ibn Tulun din Cairo.

Dedesubt: *Interiorul Moscheii Ibn Tulun din Cairo (secolul al IX-lea)*, după Emile Prisse d'Avennes, *L'Art arabe*..., Beirut, 1879.

Dedesubt: *Desenul unui minaret din Cairo*, după Emile Prisse d'Avennes, *L'Art arabe*..., Beirut, 1877.





● TIPOLOGII DE EDIFICII

În afara moscheii (p. 48), arhitectura islamică a produs edificii inconfundabile, precum minaretul, cu o structură tipică în secțiune paralelipipedică sau cilindrică, cu platforme cu balcoane (derivat probabil din turnurile bisericilor din Siria bizantină). De la înălțimea minaretului, *mujahedinul* îi cheamă pe credincioși la rugăciune. Deosebit de sugestivă este forma spiralată (Samara, secolele VIII–IX), inspirată de modelul ziguratului mesopotamian.

Începând cu secolul al XI-lea, s-a răspândit tipologia edificiului numit *madrasa* (de la verbul arab care înseamnă „a studia"), menit să-i găzduiască pe profesorul de teologie și pe discipolii acestuia. *Madrasa* este caracterizată de unul sau mai multe *iwan*, în care se studiază Coranul, și de chilii pentru învățăcei, învățători și funcționari, amplasate în jurul unei mici curți sau al unei cupole.

Contactul arhitecturii islamice cu alte civilizații a favorizat crearea unor edificii cu funcție de mausoleu, de dimensiuni impresionante (templul Taj Mahal, p. 310).

Arhitectura arabo-normandă, maură şi mozarabă

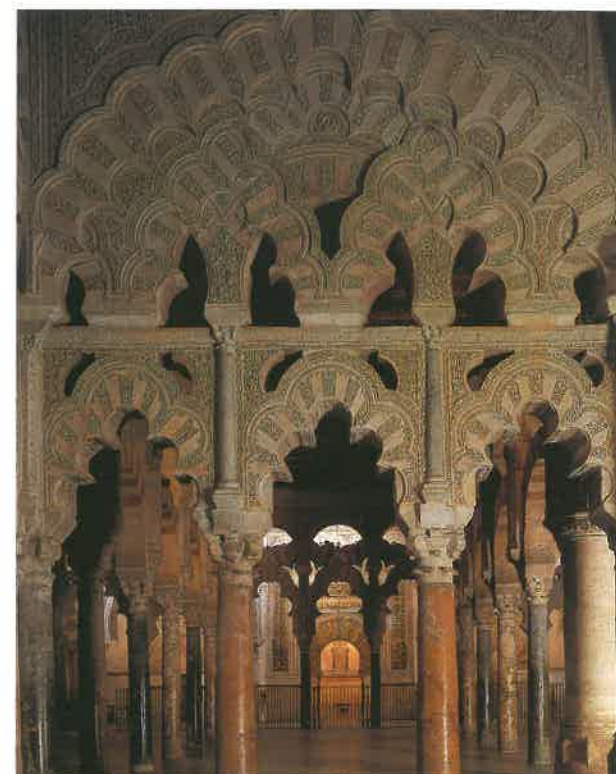
Subiectul tratat anterior ar rămâne incomplet dacă nu am ţine cont şi de combinaţiile stilistice unice care s-au născut, în secolele IX–XV, din ciocnirea şi, apoi, împletirea civilizaţiei islamice cu cea occidentală. Termenul „arabo-normand" defineşte creaţiile arhitecturale realizate în sudul Peninsulei Italice în timpul dominaţiei normanzilor (în traducere literală „oamenii din Nord"). Termenul „maur", în schimb, se referă la stilul arhitectonic care a luat naştere în Spania şi în nordul Africii la contactul dintre civilizaţia islamică şi, respectiv, cultura berberă cu tradiţiile artistice greco-romană, vizigotă şi iberică, încă vii în această regiune. „Mozarab" (sau *mudéjar*, prin deformarea termenului arab *musta'rib*, arabizat) defineşte, în fine, stilul rezultat din contopirea culturii creştine din Spania Meridională cu civilizaţia islamică.

● ARHITECTURA ARABO-NORMANDĂ

Situată la intersecţia drumurilor comerciale şi a influenţelor diferitelor civilizaţii, Italia Meridională cunoscuse deja influenţa profundă a culturii bizantine (Puglia, Lucania şi Calabria), alături de cea islamică (Sicilia). Dominaţia normanzilor începe în 1047, o dată cu cucerirea Campaniei de către Robert Giscard care, din 1061, şi-a extins autoritatea şi asupra Siciliei. În timpul domniei lui Robert, căruia i-au urmat Ruggero al II-lea, Wilhelm I şi Wilhelm al II-lea, culturile artistice precedente nu au fost reprimate, ci, dimpotrivă, a fost favorizată apariţia unui nou stil, deosebit de original, care interpreta experienţele arabe şi bizantine în lumina creştinismului.
La Palermo, mozaicurile în stil bizantin din Capela Palatină se armonizează cu pavimentul în stil cosmatesc şi cu un plafon cu *muqarnas* care nu este cu nimic mai prejos decât cele din Bagdad sau Ispahan. La domul din Monreale (p. 263), monumentul de căpătâi al acestei fericite îmbinări, motivul arcelor în cruce din zona absidială este îmbogăţit de decoraţia din ceramică smălţuită, de evidentă tradiţie islamică; interiorul, asemănător domului din Cefalù, este de inspiraţie bizantină.
Influenţa islamică va persista în sudul Italiei şi după retragerea dominaţiei normande. Exemple elocvente ale acesteia sunt galeria exterioară „a Paradisului" (domul din Amalfi) şi campanila din Gaeta, care aminteşte de minaretele din Maroc. Şi alte regiuni sau oraşe italiene vor cunoaşte fascinaţia civilizaţiei arabe, în mod special republica portuară Pisa (p. 259).

● ARHITECTURA MAURĂ ŞI MOZARABĂ

În Spania, fuzionarea unor tradiţii stilistice diferite s-a produs mai întâi în timpul dinastiei Almoravizilor (1056–1147), apoi în timpul dinastiei Almohazilor (1130–1269) care şi-au extins controlul asupra Spaniei şi Africii de Nord (Maroc, Tunisia, Algeria). Pentru a ilustra acest moment artistic de excepţie, în afară de Alhambra, în apropiere de Granada (pp. 282–283), mai amintim cupola cu nervuri a moscheii din Tlemcen (Algeria), în care se contopesc elemente de origine andaluză cu elemente de provenienţă persană.
Supravieţuind *Reconquistei* creştine a Spaniei, arta *mudéjar* se poate mândri şi cu alte opere semnificative, precum catedralele din Toledo şi Cordoba (Andalusia), unde Marea Moschee, considerată unul dintre cele mai grandioase monumente ale istoriei arhitecturii din toate timpurile, a fost transformată în biserică, stârnind mânia împăratului Carol al V-lea, admirator pasionat al artei arabe.



Capela Villaviciosa din Marea Moschee, secolul al XIII-lea. Cordoba (Andalusia, Spania).



Capela Palatină, 1132–1143, vedere a interiorului, în zona absidei. Palermo. Se remarcă pavimentul cosmatesc, mozaicurile bizantine şi plafonul cu *muqarnas* din zona absidială.



Campanila domului, secolele XII–XIII. Gaeta. Vârful campanilei, operă a sculptorului roman în marmură Nicola di Angelo (1148–1174), este decorat cu plăcuţe de ceramică smălţuită.

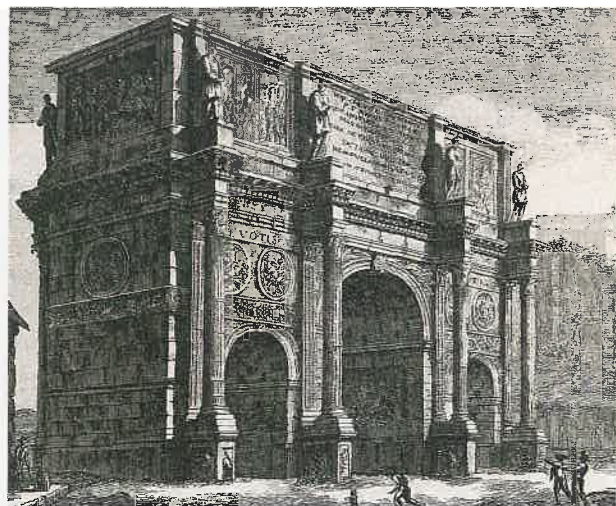


La stânga: *Galeria exterioară, a Paradisului*, detaliu, 1266–1268. Amalfi, Domul. Jocul împletirii arcelor ogivale sprijinite pe coloane duble aminteşte de motivele asemănătoare care decorează minaretele marocane.



Dedesubt: Claustrum-*ul Bisericii San Giovanni degli Eremiti*, 1132. Palermo. Micile cupole în formă de bulb, de evidentă inspiraţie islamică, caracterizează şi Biserica San Cataldo din Palermo (p. 96).

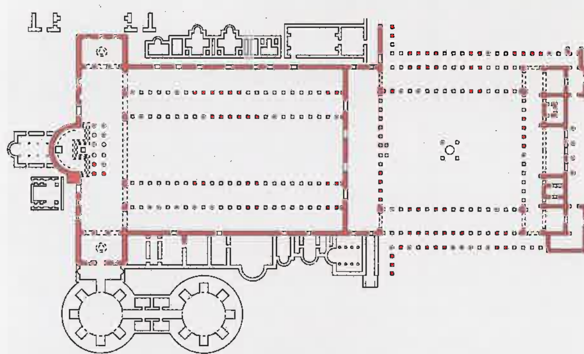
Arhitectura romanică

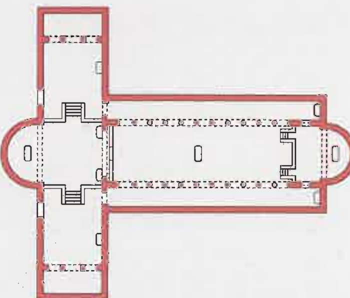


Arcul lui Constantin din Roma, terminat în cca 315, într-o gravură de dată veche.



Torhalle sau poarta triumfală, după 774. Lorsch (Hessen). Se aseamănă cu Arcul lui Constantin din Roma prin prezența celor trei arcade și a capitelurilor compozite.





Deasupra:
Planul Bazilicii San Pietro, realizată în timpul domniei lui Constantin, cca 330. Roma.

La dreapta:
Planul bisericii abațiale, 791–819. Fulda (Hessen).

Termenul folosit și în prezent pentru a desemna, convențional, prima mișcare artistică de anvergură europeană a apărut în secolul al XIX-lea, fiind aplicat arhitecturii care a predominat în secolele XI–XII pentru a o distinge de tendința succesivă, numită „gotică". Prin aceasta se încerca stabilirea unei opoziții între presupusa natură „germanică" a arhitecturii din secolul al XIV-lea și arhitectura „romanică" a celor două secole precedente.

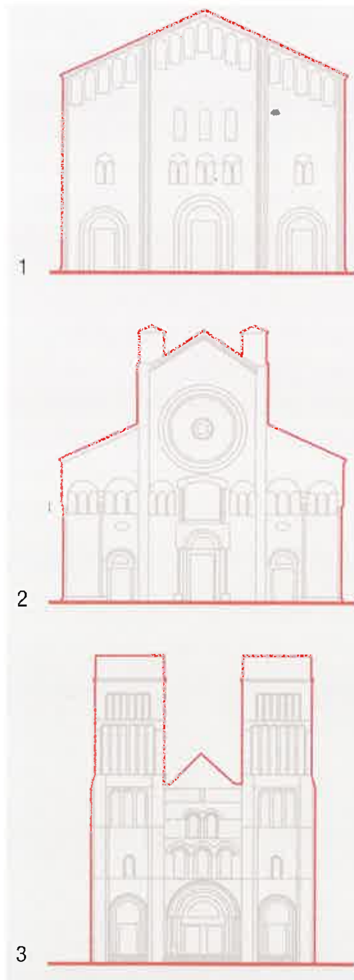
PREMISELE RENAȘTERII CAROLINGIENE ȘI OTTONIENE

Simplificând, se poate spune că arhitectura romanică a răsărit ca un nou lăstar pe trunchiul tradiției clasice, tradiție care fusese deja reînviată în perioada renașterii carolingiene și ottoniene cu intenția simbolică de a-i imita pe împărații romani, în mod special pe Constantin, care se creștinase. Nu întâmplător arcul lui Constantin din Roma este considerat prototipul porții triumfale (*Torhalle*) a abației carolingiene din Lorsch, Germania, în timp ce palatul din Laterano (Roma) l-ar fi inspirat pe cel din Aachen. Bazilica San Pietro, realizată în vremea lui Constantin, cu transeptul său în formă de T, cu marele atrium și cripta (p. 47), ar fi constituit, în schimb, modelul pentru planul mai multor edificii ecleziastice.

CARACTERISTICI

Elementul fundamental pe care arhitectura romanică îl preia de la cea romană, filtrat și prin medierea experienței carolingiene și ottoniene, este principiul organicității spațiului, exprimat de planul explicit de tip bazilical și de precizia volumelor. Un rol fundamental îi revine arcului în plin cintru care împarte spațiul conform unor raporturi proporționale bazate pe dublu și triplu. Acest ansamblu de relații se vădește funcțional în contextul „sistemului obligatoriu": punctul de plecare îl constituie modulul pătrat al traveei, care se împarte la jumătate în navele laterale și guvernează proporțiile corpului bisericii, ale transeptului, nartexului și ale atriumului. Grație modulului pătrat, este posibilă utilizarea arcelor în plin cintru care racordează un sistem complex de coloane și pilaștri, în alternanță.

Dedesubt:
1. Fațadă cu fronton simplu
2. Fațadă cu frontoane multiple
3. Fațadă cu două turnuri.

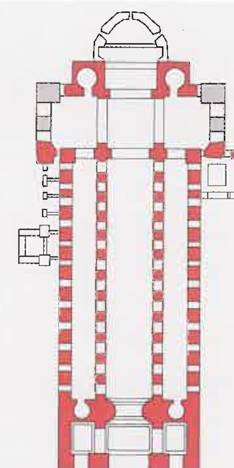


La dreapta: *Reconstituire a peretelui navei centrale a domului din Modena – desen*, secolul al XII-lea.
1. *Cleristoriu*
2. *Matroneum* sau triforiu
3. Arce de sprijin.

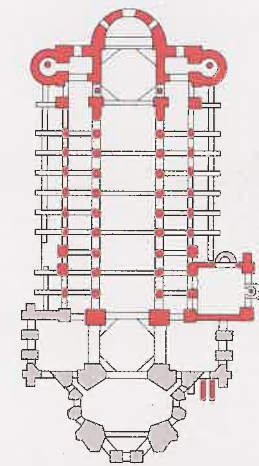


La dreapta:
Domul – zona absidială, 1030–1082. Speyer (Rhenania-Palatinat, Germania).





Planul domului din Speyer, 1082. Simbol al prestigiului politic al dinastiei salice, biserica a constituit, prin complexitatea structurii sale grandioase, principalul model de referință pentru catedralele germane din secolul al XII-lea.



Planul domului din Mainz, 1081. Fiecare din cele două coruri, amplasate la est și la vest, cuprinde un transept și o criptă. În afara faptului că dezvoltă structura, corul dublu poate dobândi valențe simbolice legate de exigențele cultului (ca de exemplu, venerarea sfinților patroni ai Bisericii).

BISERICILE

Fațada evoluează pe baza unor soluții diferite. În cazul bisericilor italiene sau al celor din sudul Franței, poate fi cu un singur fronton, profilul acoperișului prezentând doar două ape, sau cu frontoane multiple, cu o zonă intermediară mai înaltă, corespunzătoare navei centrale. În Spania, Germania și în nordul Franței, fațada poate prezenta două turnuri. Un element inovator îl constituie rozeta, care sporește și dinamizează armonia fațadei. Zona absidială este supusă unei transformări semnificative prin adăugarea corului sau prin multiplicarea absidelor. Structurile de acoperire pot fi din lemn sau zidărie, cu o predilecție pentru bolțile semicilindrice sau în cruce. Alte soluții prevăd un turn la intersecția dintre navă și transept sau cupole. În interior, un element nou îl constituie galeria femeilor – *matroneum*: cunoscută inițial ca galerie rezervată femeilor, situată pe peretele lateral al navei centrale, poate fi redusă la o structură cu funcție exclusiv decorativă (triforium fals) și poate fi dominată de un *cleristoriu* (termen derivat de la cuvântul omonim din limba engleză, *clearstory*, însemnând plan iluminat).

Nouă este și soluția corului dublu, care constă în adăugarea unui cor în partea vestică, opus corului regulamentar, situat în zona estică a bisericii.

Caracteristici ale stilului romanic sunt și arcele suspendate, care ritmează suprafețele pereților fațadei, laturilor sau absidelor. Un alt element fundamental, ce va cunoaște o dezvoltare amplă în perioada goticului, este decorația sculpturală care uneori ornează, cu o varietate extraordinară de motive, portalurile, capitelurile, ferestrele cu abrazuri sau întreaga suprafață a fațadelor.

● STILUL ROMANIC ÎN EUROPA

Pot fi identificate patru etape ale stilului romanic european: premisele („protoromanicul", 955–1030) se dezvoltă în Italia şi Catalunia; faza iniţială, de elaborare stilistică (1030–1080) se manifestă mai ales în Loara, Saona, Normandia şi Lombardia.
În perioada crucială, a romanicului propriu-zis (1080–1150), acesta se răspândeşte şi în Germania, Anglia şi ţările scandinave. Faza târzie (secolul al XIII-lea) perpetuează aceleaşi caracteristici stilistice, contaminate adesea de goticul pe cale să se nască.

● FRANŢA ŞI ANGLIA

Cunoscând o nouă perioadă de prosperitate după invaziile normanzilor, Franţa va adopta de timpuriu noul stil. Chiar un normand, Wilhelm Cuceritorul, va pune să se construiască la Caen abaţia pentru călugări consacrată Sfântului Etienne, în timp ce Matilda, soţia sa, se va îngriji de mănăstirea de maici, consacrată Sfintei Treimi. Din Burgundia iradiază, în schimb, stilul grandioaselor complexe arhitecturale, născute ca urmare a reformei cluniacense şi cisterciene, la care pot fi adăugate zecile de biserici construite în sate. Expresia matură a romanicului francez o constituie în Biserica Saint-Denis, preludiu al arhitecturii gotice. Ocupaţia normandă a transplantat şi în Anglia stilul romanic, caracterizat de biserici cu abside multiple sau cu deambulatoriu.

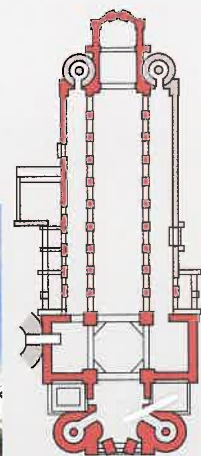
● ITALIA, SPANIA ŞI GERMANIA

Şi în Italia, noul stil a cunoscut o dezvoltare remarcabilă, cu conturarea diferitelor „şcoli" regionale: în oraşele italiene se nasc complexe monumentale, elaborate în funcţie de stiluri autonome, marcate adesea de cele mai variate influenţe, clasice şi chiar orientale. Rolul Spaniei în răspândirea romanicului este legat în mare parte de rutele pelerinilor, care vor determina şi preluarea timpurie a trăsăturilor caracteristice arhitecturii italiene. Dintre monumentele cele mai celebre amintim catedrala din Santiago de Compostela (pp. 264–265) şi Biserica Santa Maria din Ripoll, edificiu care se remarcă prin armonia sa.
Germania contribuie la răspândirea acestui stil într-un mod original, graţie aşa-numitei *Westwerk*, element de origine imperială: o „construcţie occidentală", cu turnuri cu logii la primul nivel şi un atrium care dă în navă, dominat de o încăpere dedicată de obicei arhanghelului Mihail.

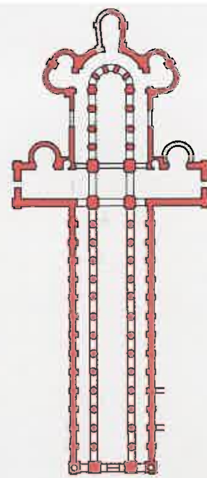


Bazilica Sant'Ambrogio, secolele IX–XII. Milano. În marele complex la care au lucrat maeştrii comacini (*Magistri Comacini*), una dintre primele corporaţii de zidari şi pietrari din Europa, se recunoaşte încă modelul Bazilicii San Pietro, realizată în timpul lui Constantin.

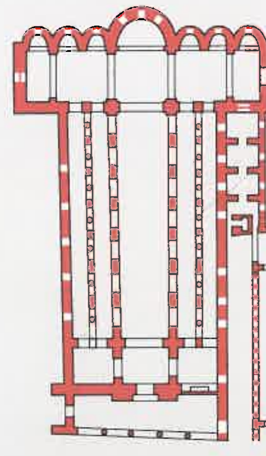




„Westwerk" la domul Sfântul Petru, sfârşitul secolului al XII-lea. Worms (Rhenania-Palatinat, Germania).



Planul Catedralei Sfintei Treimi, începută în 1096. Norwich (Anglia). Racordul circular dintre cele trei abside, de inspiraţie normandă, constituie deambulatoriul.



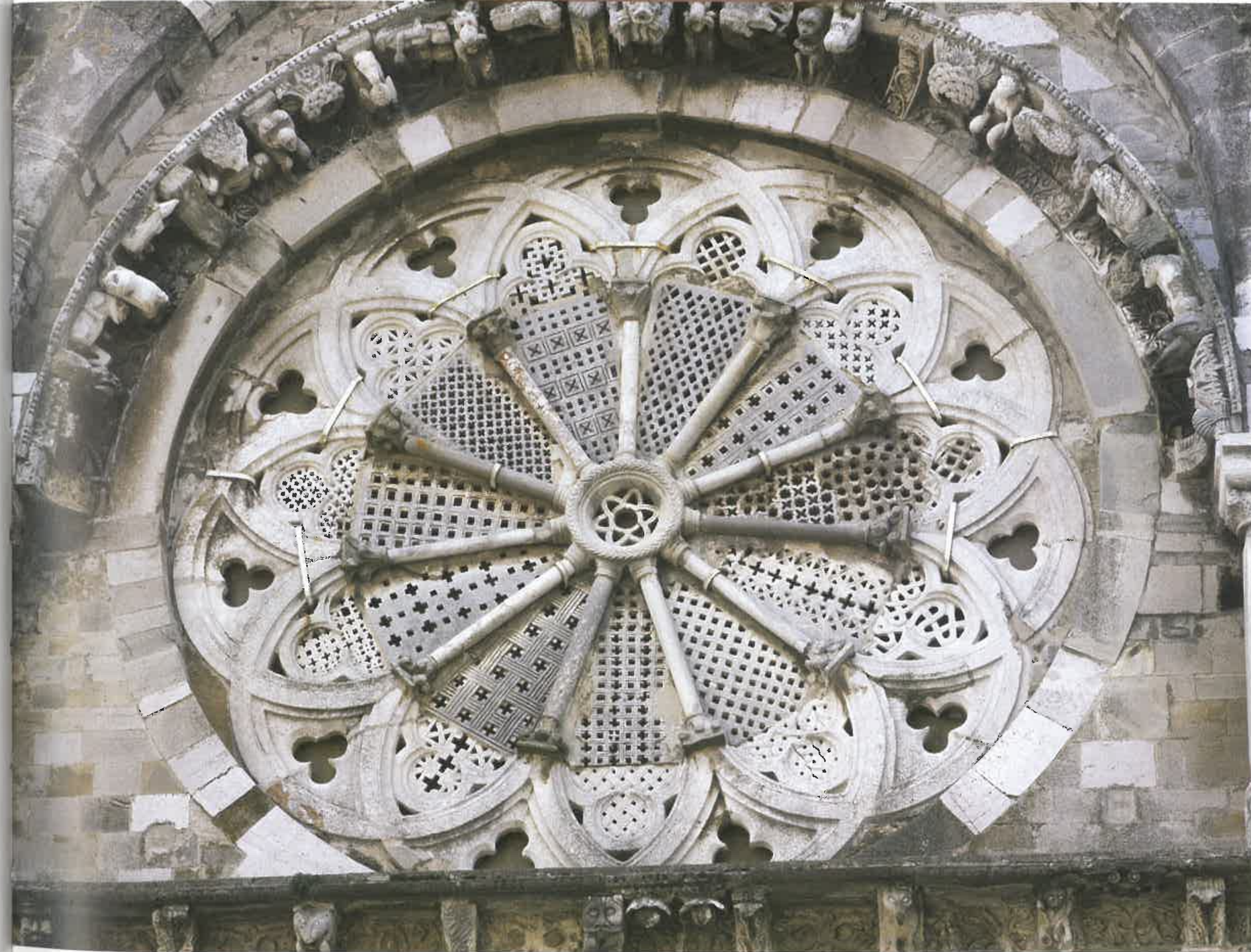
Planul Bisericii Santa Maria, 1020–1032. Ripoll (Gerona, Spania).





Alături: *Notre-Dame-la-Grande*, jumătatea secolului al XII-lea. Poitiers (Vienne, Franţa).

La dreapta: *Capela Bisericii Sfântul Ioan*, cca 1078. Londra, White Tower. Construit ca ansamblu defensiv şi de reprezentanţă, White Tower constituie unul dintre monumentele cele mai semnificative ale dominaţiei normande din Anglia.



Faţada catedralei, începută în 1093, detaliu al rozetei. Troia (Foggia, Puglia).

Arhitectura gotică

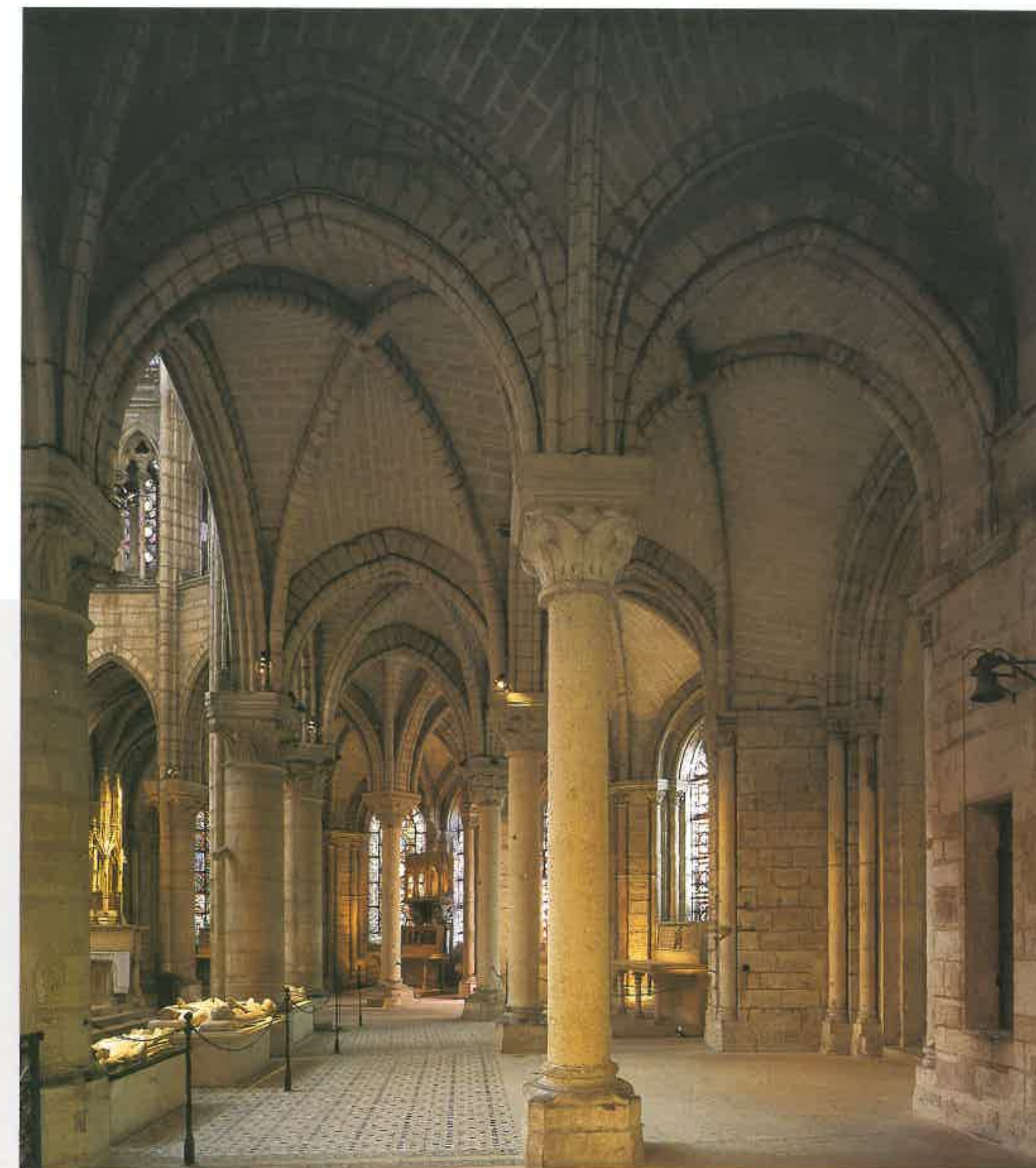
Așa cum se întâmplă adesea în istoria artei, termenul „gotic" a avut la origine o conotație peiorativă. Cuvântul a fost introdus în limba franceză de Rabelais, în 1533; câteva decenii mai târziu, Giorgio Vasari se va referi la „stilul... găsit de goți", pe care îl definește ca „monstruos și barbar". Pe de altă parte, în latina medievală adjectivul *gothicus* era folosit pentru a desemna codicele redactate într-o altă scriere decât *scriptura romana*. La origine, epitetul „gotic" (arbitrar, lipsit de armonie, în dezordine) indica, așadar, lumea nordică, în opoziție cu cea latină, mediteraneană, depozitară, prin excelență, a frumuseții și armoniei. Această concepție avea să fie modificată de-abia la jumătatea secolului al XVIII-lea, când istoriografia engleză și franceză va începe să reconsidere termenii problemei. Ulterior, în 1797, James Hall va elabora „teoria pădurii": conform acestei viziuni, goticul s-ar fi născut din construcțiile rudimentare de lemn ale vechilor germani.
Studiile mai recente au infirmat toate ipotezele detractoare: de multă vreme, stilul gotic nu este considerat mai prejos decât cel clasic și derivațiile acestuia. Mai trebuie precizat că în secolul al XIX-lea se poate vorbi de o adevărată revenire a stilului gotic (pp. 160–161), în timp ce în secolul XX goticul a dobândit semnificații care trimit la lumea basmului și a fanteziei.



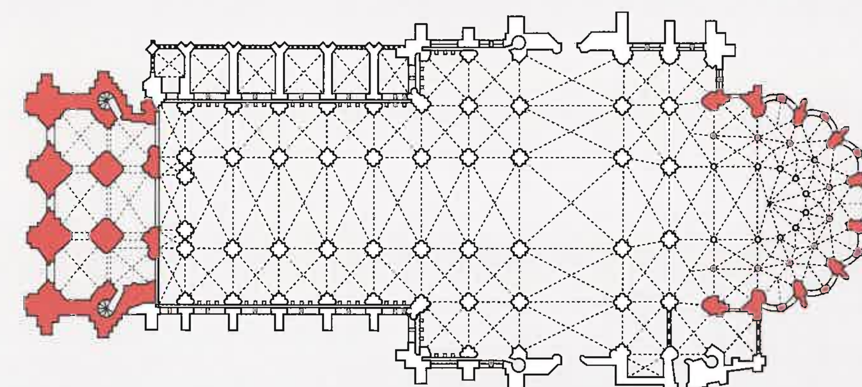
Interiorul bisericii abațiale, ferestrele și clearstory, cca 1140–1238. Saint-Denis (Paris). Biserica din Saint-Denis este prototipul arhitecturii gotice, în general, nu numai al goticului francez. Prima construcție se datorează abatelui Suger, personalitate marcantă ale cărei scrieri au contribuit la cunoașterea gândirii medievale: în viziunea lui Suger, lumina care pătrunde prin vitralii în interiorul catedralelor este o metaforă a cuvântului lui Dumnezeu care însuflețește spiritul.

● ORIGINILE

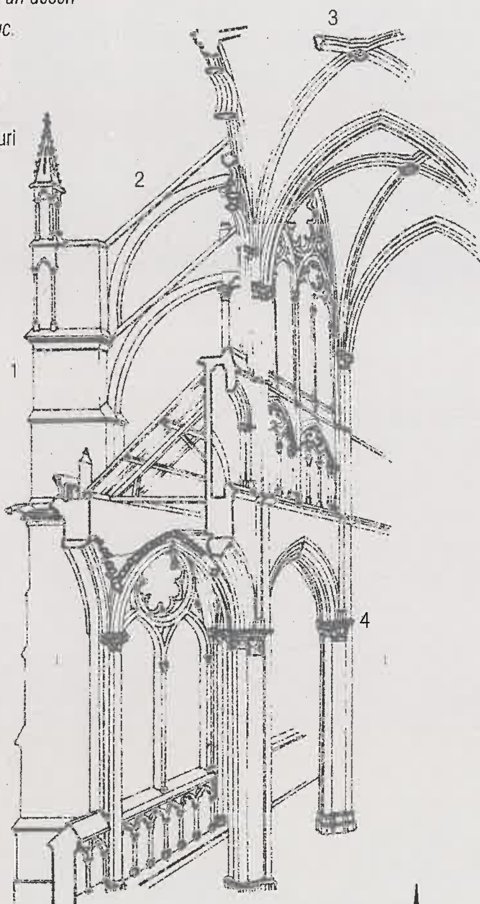
Spre deosebire de romanic, pentru care au fost identificate diferite focare de răspândire în Europa Occidentală, leagănul goticului este considerat nordul Franței. Cu toate acestea, de abia în secolul al XIX-lea s-a conștientizat faptul că primul edificiu gotic este biserica abațială Saint-Denis, de lângă Paris, a cărei construcție se datorează abatelui Suger, în 1140. Prin structura luminoasă a corului cu deambulatoriu, acest edificiu a împlinit aspirațiile stilistice ale romanicului, deschizând calea spre răspândirea noului stil în Île-de-France.



Interiorul bisericii abațiale, deambulatoriul, 1140–1144. Saint-Denis (Paris). În 1231, Eudes de Clément a ordonat reconstruirea bisericii, probabil deoarece primul edificiu, construit de abatele Suger, era foarte șubred. Nu a fost afectat însă grandiosul și luminosul deambulatoriu al corului.

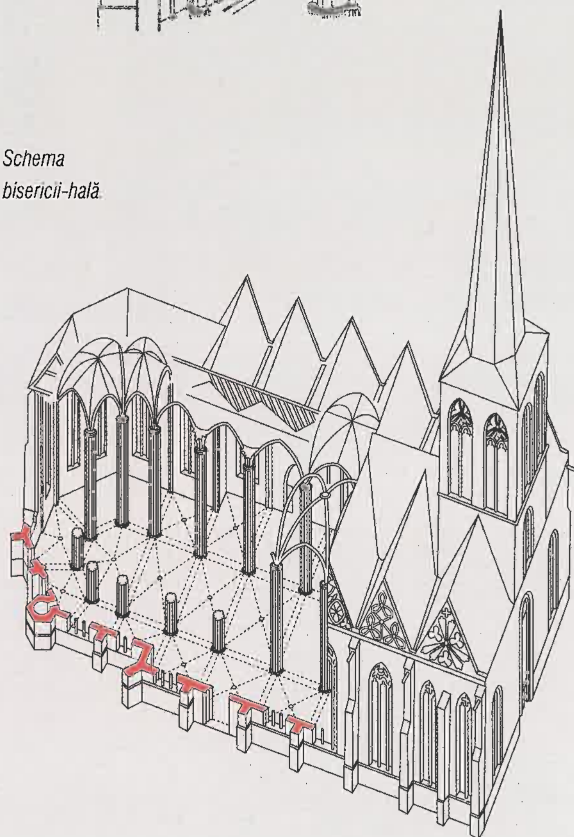


Dedesubt: *Planul bisericii abațiale,* cca 1140–1238. Saint-Denis (Paris).



Secţiune a navei catedralei din Amiens, într-un desen de Viollet-Le-Duc.

1. Contraforturi
2. Arce butante
3. Bolţi cu nervuri
4. Arc ogival.



Schema bisericii-hală.

● CARACTERISTICI

Arhitectura gotică se deosebeşte de cea romanică printr-o iluminare mai intensă a interioarelor. Aceasta decurge, în primul rând, din adoptarea arcului ogival: capabil să susţină o greutate mai mare decât arcul în plin cintru, acesta permite realizarea unor ferestre mult mai ample şi a unor pilaştri mai puţin masivi. Adoptat deja de arhitectura islamică din secolul al IX-lea, în Africa de Nord, arcul ogival va juca un rol tractant asupra structurii bisericii, generând o lansare a acesteia spre înalt, conotată de semnificaţii simbolice şi religioase, în mod special aspiraţia către Dumnezeu.

Stabilitatea mai mare a arcului în ogivă şi a bolţii cu nervuri a permis şi evitarea folosirii alternative a coloanelor şi pilaştrilor, fiind adoptaţi numai pilaştrii, suficienţi pentru a asigura funcţia portantă.

Distribuţia deschiderilor practicate în peretele navei centrale rămâne identică cu cea romanică (*cleristoriu*, *matroneum* sau, mai frecvent, triforiu fals, arce portante); spaţiile goale tind însă să se dilate, iar ferestrele sau rozasele prevăd decoraţiuni tot mai elaborate, adesea elegant ajurate, asemenea unei dantele în filigran. Prezenţa unor deschideri atât de ample în zidărie determină utilizarea unor sisteme de compensare şi susţinere, în primul rând contraforturi şi arce butante, cu funcţie de descărcare (p. 93).

Datorită progresului tehnic, tendinţa generală către edificii înalte a permis realizarea unor structuri de acoperire piramidale în vârful turnurilor de faţadă sau al turnurilor de la intersecţia cu transeptul. Se modifică şi metoda decorării: elementelor figurative de pe portaluri sau capiteluri li se adaugă cele de pe bolţile cu nervuri, pilaştri polistili, pinacluri. Din frizele ornamentale tinde să dispară geometrismul specific romanicului în favoarea unei bine venite reveniri la naturalism, reprezentat de frunze de acantă, smochin, iederă şi spini. Elementul ornamental poate fi stilizat, în chip de floare agăţătoare (în franceză *rinceau*), fiind adesea adaptat structurii arhitecturale.

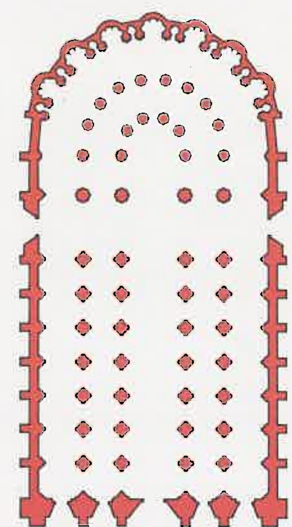
Şi în domeniul planimetriilor apar inovaţii, acestea devenind mai complexe: de la planul în cruce latină, adoptat deja de stilul romanic, se trece la planul central sau la „biserica-hală" (*Hallenkirche*). Prin structura sa aparte (cu trei sau cinci nave, definite „în trepte" dacă nava centrală este mai înaltă), biserica-hală, iluminată direct de ferestrele navelor laterale, conferă o senzaţie unică de spaţialitate.

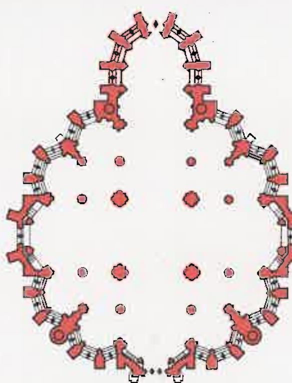
● CRONOLOGIE ŞI DEFINIŢII STILISTICE

Goticul se dezvoltă pe parcursul unui interval de timp îndelungat, începând cu anii '40 ai secolului al XII-lea până în primele decenii ale secolului al XVI-lea.

Etapa maturităţii sale (cu aproximaţie, în perioada cuprinsă între ultimele decenii ale secolului al XIV-lea şi primele patru decenii ale secolului al XV-lea) este caracterizată de diferite adjective, corespunzând multiplelor aspecte ale acestei variate culturi: sintagma „gotic internaţional" subliniază pluralitatea versiunilor stilistice, în timp ce formula „joc de Curte" (germanul *Hofkunst*) precizează faptul că a fost vorba de un fenomen legat de Curţi. „Goticul flamboyant" (în germană *Weicher Stil*, stilul moale) evidenţiază sinuozitatea aparatului decorativ, care pare să evoce silueta străfulgerătoare a flăcărilor contorsionate. Termenul francez *rayonnant* (cu raze) trimite la rozasă. Definiţia „gotic înflorit", în schimb, pune accentul pe ornamentele inspirate de regnul vegetal.

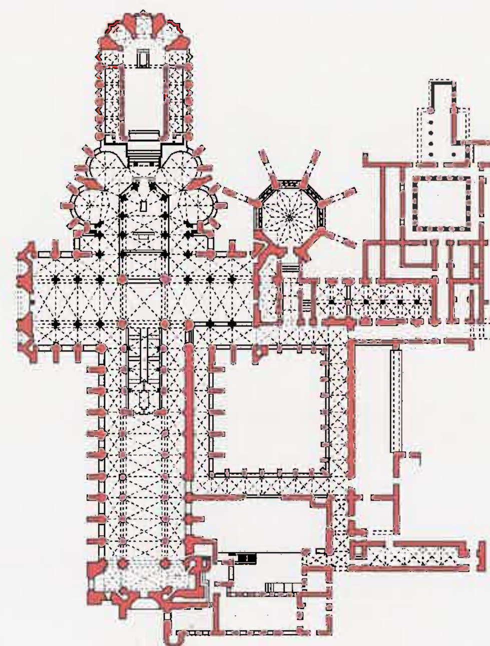
Parabola acestui limbaj stilistic se încheie cu goticul târziu (germanul *Spätgotik*), care a continuat să existe până în primii ani ai secolului al XVI-lea, mai ales în nordul Europei, unde ecoul Renaşterii italiene ajunsese doar sporadic. Dimensiunea europeană a goticului a produs şi stiluri naţionale specifice, care se configurează ca ulterioare modulaţii ale acestui cod arhitectonic.



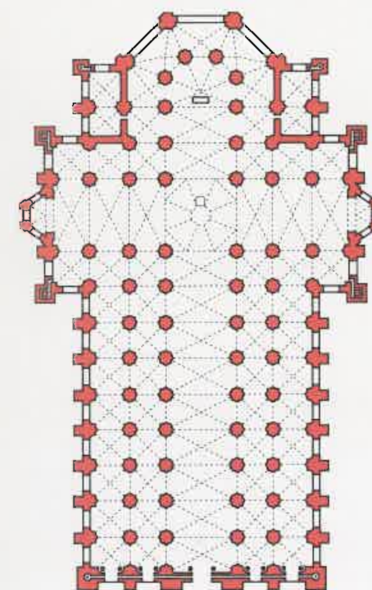


La stânga, de sus în jos:
Planul Liebfrauenkirche din Trier.

Planul catedralei din Toledo.



Deasupra:
Planul catedralei din Westminster şi al edificiilor anexe.



Deasupra:
Planul domului din Milano.



La dreapta:
Domul, început în 1386 şi terminat în 1856, Milano.

● FRANȚA

Răspândirea goticului în Europa corespunde parțial cu nașterea entităților politice naționale; nu întâmplător, principalele monumente din această perioadă aparțin sferei citadine. Ne-am putea hazarda chiar să avansăm ipoteza că, datorită cruciadelor și a schimburilor comerciale, goticul a fost o carte de vizită a lumii europene în relațiile cu Orientul mediteranean.

Rolul de lider în formularea diverselor soluții stilistice îi aparține regiunii Île-de-France (a doua jumătate a secolului al XII-lea). La sfârșitul secolului, arhitecții și breslele sondaseră deja în profunzime posibilitățile tehnice ale arcului ogival, astfel încât să-și permită forme zvelte și foarte înalte, ce aveau să evolueze la soluții magistrale ce vor culmina cu catedrala din Chartres, consacrată în 1260 (pp. 266–267). Secolul al XIV-lea va cunoaște o rarefiere a structurii bisericii, care devine tot mai ușoară și mai fragilă, în vreme ce, în secolul al XV-lea, goticul va ajunge la o proliferare infinită a decorațiilor.

● ANGLIA

Influențată de goticul francez, Anglia (Canterbury, p. 276) își va configura un limbaj național, care va impune ulterior o terminologie specifică. *Early English* (proto-englez) desemnează perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XII-lea și a doua jumătate a secolului al XIII-lea (cu noi soluții formale precum bolțile în stea de la Lincoln sau Ely).

Din a doua jumătate a secolului al XIII-lea până în anii '40 ai celui următor a evoluat *Decorated Style* (stilul decorat), caracterizat de nervuri lucrate cu dusine și curbe duble. În cca 1330 începe *Perpendicular Style* (stilul perpendicular), care durează până la sfârșitul secolului al XV-lea. Este caracteristică verticalizarea temerară, în combinație cu invenții formale surprinzătoare.

● SPANIA ȘI PORTUGALIA

Spania și Portugalia au adoptat relativ târziu stilul gotic, introdus de cistercieni în secolul al XIII-lea în contextul slăbirii dominației islamice. Va fi nevoie însă să așteptăm un secol pentru a vedea în Portugalia prima operă cu adevărat gotică, preludiu la înflorirea stilului „manuelin", de la numele suveranului Manuel I (1495–1521). Echivalentul spaniol al acestuia este stilul „Reyes Católicos" – stilul regilor catolici.

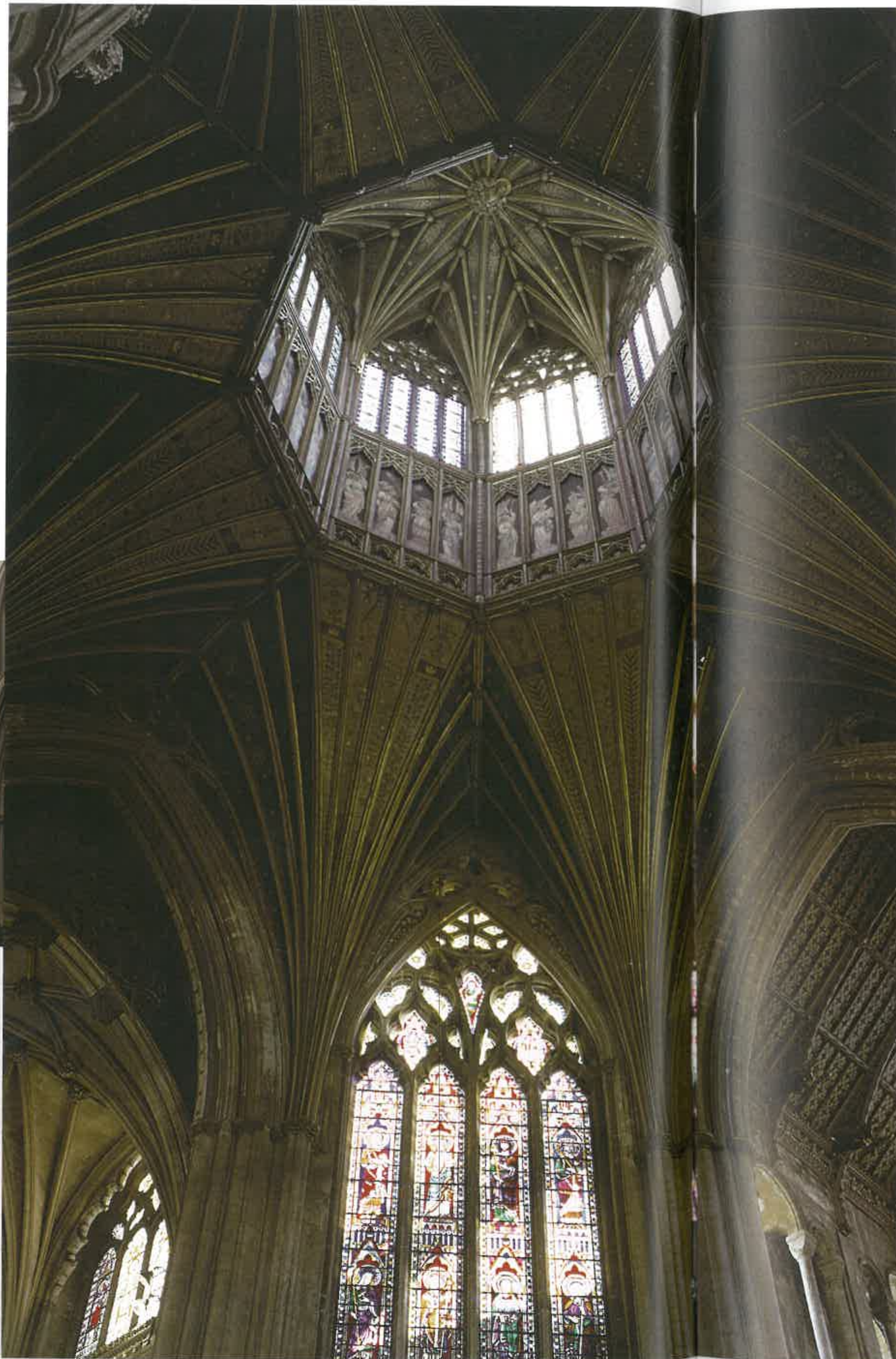
● GERMANIA ȘI ITALIA

Germania se inspiră din goticul francez din primele decenii ale secolului al XIII-lea: Elisabethkirche din Magdeburg preia formele catedralei din Reims, în timp ce domul din Köln își are precedentul în catedralele din Amiens și din Beauvais. Soluția originală a *Hallenkirche* se perpetuează în Germania până la sfârșitul secolului al XV-lea și mulțumită unor arhitecți geniali precum familia Parler (pp. 280–281). Introdus de cistercieni, în Italia goticul se confruntă cu tradiția clasică, dar și cu stilul burgund care influențează în egală măsură arhitectura civilă și pe cea religioasă.



Interiorul catedralei, cca 1235. Strasbourg (Alsacia, Franța).

Interiorul catedralei, cca 1180–1340. Wells (Somerset, Anglia). Vederea navei centrale spre absidă scoate în evidență soluția spectaculoasă a arcelor rampante „bifurcate" care susțin turnul de cruce. Intervenția datează din 1338.





Deasupra: *Interiorul catedralei*, începută în 1248. Köln (Rhenania, Germania).

La stânga: *Bolți în cruce și octogonul din lemn*, 1322–1340. Ely (Cambridgeshire). Biserica a fost reconstruită cu formele grandioase actuale în urma prăbușirii turnului de cruce la 22 februarie 1322.



La stânga: *Bazilica San Francesco*, 1228–1253. Assisi (Perugia).



Deasupra: *Castel del Monte*, cca 1240. Andria (Bari, Puglia). Formele burgunde ale acestui impunător castel se îmbină cu decorațiile de inspirație clasică, conform gustului „protoumanist" al lui Frederic al II-lea de Suabia, din ordinul căruia a fost construit.

Arhitectura chineză



Deasupra: *Peisaj cu templu și pod peste râu*, detaliu din sulul care înfățișează *Templul Norilor Albi*, 1656. Zürich, Rietberg Museum, Colecția Drenowatz.

Influența milenarei civilizații chineze în domeniul arhitectural se manifestă puternic în multe țări din Extremul Orient. Contactele cu Occidentul au fost deosebit de intense în secolele XI–XII, în perioada aventuroaselor călătorii ale negustorilor europeni pe Drumul Mătăsii, care povesteau despre magnificele palate și minunatele grădini de la Curtea împăratului.

● O TRADIȚIE FOARTE VECHE

Dacă Marele Zid Chinezesc (p. 52) este semnul macroscopic al împlinirii unității politice a Chinei (secolul al III-lea î.Hr.), mausoleul din Lintong al lui Qin shi Huang Di, primul împărat, cunoscut astăzi în întreaga lume pentru spectaculoasa armată din teracotă, trebuie să fi constituit una dintre primele manifestări monumentale ale epocii. Mausoleele și mormintele, principalele complexe arhitecturale antice care s-au păstrat, dezvăluie o experiență îndelungată și se alătură arhitecturii rupestre care a înflorit în secolul al IV-lea d.Hr. în jurul centrelor budiste. Mormintele împăraților din dinastia Han trebuie să fi fost din lemn, schema acestora fiind preluată și de ulterioarele construcții de piatră (începând cu secolul al II-lea î.Hr.). Răspândirea budismului din India în China (secolul al II-lea d.Hr.) a determinat nașterea templului chinezesc prin excelență, pagoda, caracterizată, mai ales în privința acoperișului, de o varietate tipologică plină de fantezie. Dintre marile complexe monumentale din China antică, se evidențiază cel din Orașul Interzis, din Beijing, unul din puținele temple care s-au păstrat aproape integral (pp. 284–285).



Dedesubt: *Machetă a unei case,* teracotă pictată, secolul al II-lea d.Hr. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.



Pavilionul Recoltei Bogate (Tian Tan, Templul Cerului), 1420 (restaurat în 1751, reconstruit în 1889, în urma unui incendiu). În templul circular, caracterizat de douăsprezece coloane situate în cerc, în jurul a patru coloane centrale dispuse în pătrat, împăratul prezidează ceremoniile de la solstițiul primei luni pentru a-și atrage bunăvoința cerului (simbologia chineză consideră cerul rotund și Pământul pătrat). Diferitele culori ale elementelor portante din lemn subliniază încastrarea coloanelor, consolelor și grinzilor. Soluții identice au fost adoptate și pentru construcțiile din piatră.

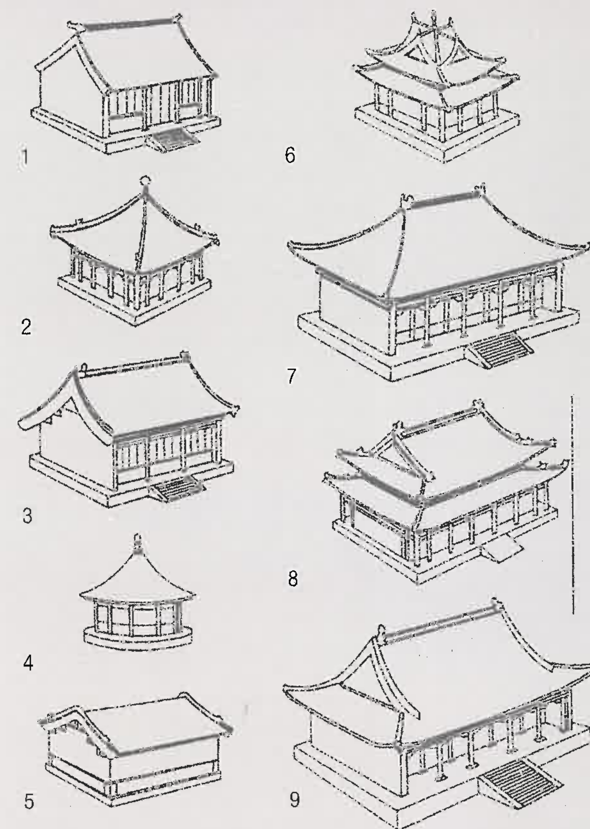




Dedesubt: *Acoperișul din cărămidă al unei clădiri antice de pe Muntele Qingcheng.*

● CARACTERISTICI ȘI TIPOLOGII

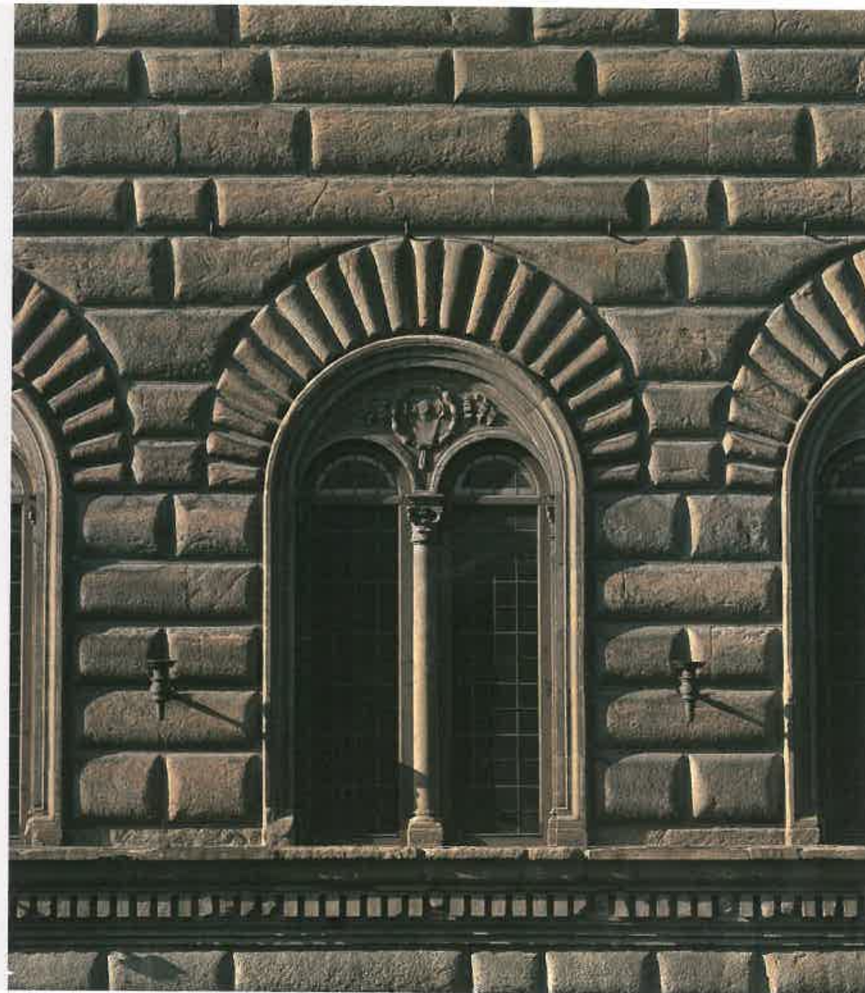
Termenul chinez *tumu* (edificiu) indică materialele folosite la construirea casei antice tradiționale: pământul (*tu*) și lemnul (*mu*). Aceste edificii se înălțau pe o ridicătură de pământ, piatră sau cărămidă, în funcție de importanța lor. Planul era patrulater, cu încăperile distribuite într-o ordine precisă. Structura portantă era din lemn, iar zidurile de pământ serveau la delimitarea încăperilor. Elementul caracteristic acestor construcții era acoperișul, cu formă plată sau curbată. La sfârșitul dinastiei Han (25–220 d.Hr.) au fost folosite țigle, adesea colorate, care acopereau stratul izolator de argilă, de deasupra planșeului din lemn. Tipic acestei tehnici de construcție este sistemul grinzilor și consolelor, pus la punct în perioada Regatelor Combatante (453–421 î.Hr.). Acoperișul curbat, în schimb, pare să fi fost introdus în epoca T'ang (618–907). Construcțiile în plan circular sunt rare, lemnul pretându-se prea puțin la acestea. Edificiile cilindrice sunt destinate mai ales uzului public sau cultual, precum spectaculosul Templu al Rugăciunii pentru o Recoltă Bogată din Beijing. Tehnica edilitară chineză este caracterizată și prin tipologia podurilor, unde blocurile de piatră pot fi dispuse în evantai în jurul deschiderii unui arc (la fel ca în Occident) sau dispuse vertical și prelucrate pe intrados. Ca element ce contribuie la desăvârșirea senzației de armonie a edificiilor, grădina are o importanță deosebită și va cunoaște o evoluție semnificativă în cultura japoneză (pp. 38–39): simbol al imprevizibilității naturii, grădina orientală recreează în miniatură varietatea acesteia, evocând maiestuozitatea munților, râurilor, pădurilor, grație unei utilizări inteligente și armonioase a plantelor, pietrelor și canalelor artificiale.



Tipologii de acoperișuri chinezești:
1. Cu versanți fără streașină
2. În formă de piramidă
3. Cu streașină amplă
4. Conic
5. Cu coamă teșită
6. Încrucișat
7. În pavilion
8. Compozit cu mai multe niveluri
9. Compozit.

Arhitectura renascentistă

Renașterea este în primul rând un fenomen italian care se va răspândi apoi, în versiuni diferite, în multe țări din Europa. Nu întâmplător, senzația de echilibru și seninătate care o caracterizează poate fi sesizată deja la unele edificii construite în Italia medievală, care nu aderase la verticalismul specific Europei de Nord. Termenul „Renaștere" (it.: *Rinascimento*) a fost folosit pentru prima oară de istoricul de artă elvețian Jacob Burckhardt, în cartea sa *Civilizația Renașterii în Italia* (1860). Încă din secolul al XVI-lea, Giorgio Vasari făcea referire la „progresul unei renașteri", conștient de climatul de reînnoire și reînflorire a artelor, pe fundalul revenirii la armonia Antichității clasice, în opoziție cu „obișnuința modernă", cum fusese definit goticul, cu un secol în urmă, de Leon Battista Alberti. Termenul Renaștere este oricum prea vag pentru a descrie adecvat multiplele aspecte ale acestui fenomen. Se obișnuiește să se distingă între o primă etapă a Renașterii în secolul al XV-lea, o etapă a Renașterii mijlocii, până în anii '30 ai secolului al XVI-lea, și o etapă a Renașterii târzii (care include și manierismul), începând cu anii '30 ai secolului al XVI-lea.



Fațada Palatului Strozzi, detaliu, sfârșitul secolului al XV-lea. Florența.

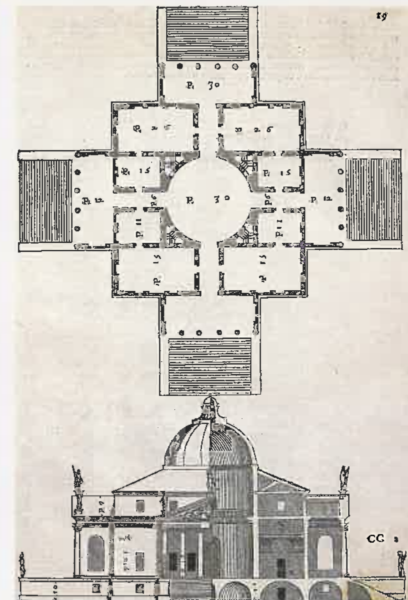


Leon Battista Alberti, *Interiorul Bisericii Sant'Andrea*, cca 1470. Mantova. Antele, arhitravele, lezenele și capitelurile sunt o expresie clară a inspirației clasice.



Artist anonim (atribuită și lui Piero della Francesca sau Giuliano da Sangallo), *Vedere a orașului ideal*, cca 1460–1480. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.





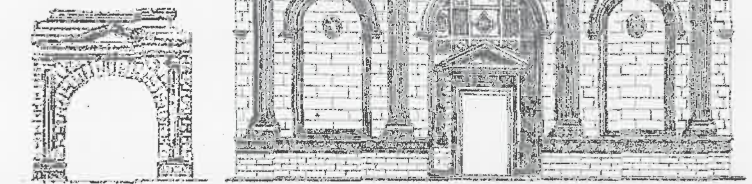
La dreapta: Andrea Palladio, *Studiu pentru proporțiile Vilei La Rotonda*, din *I quattro libri dell'architettura*, Veneția, 1570.

Lezenă cu candelabru, sfârșitul secolului al XV-lea. Veneția, Loggia del Consiglio. Candelabrul care decorează lezenele este un ornament specific Renașterii.

● CARACTERISTICI

Să luăm ca exemplu mănăstirea certozinilor din Pavia, care s-a născut „gotică“, fiind apoi transformată prin intervenția lui Giovanni Antonio Amedeo. Ce anume a rămas gotic în cazul fațadei? Decorativismul exagerat, contraforturile laterale, statuile înglobate în lezene și pinaclurile. Ce este renascentist? Arcele în plin cintru, timpanul de inspirație clasică situat deasupra rozasei, portalul lipsit de abrazură, lunetele ferestrelor, pinaclurile de o formă diferită de cele gotice. Alte două exemple: Porta della Carta din Veneția și Arcul lui Alfonso de Aragon din Napoli. Singurele elemente renascentiste ale porții venețiene sunt intrarea rectangulară și statuile. Arcul napoletan este, în schimb, reinterpretarea unor modele antice, precum Arcele lui Constantin și ale lui Septimius Sever. Printre primii arhitecți care au contribuit la înnoirea codului arhitectonic s-a numărat Leon Battista Alberti: construind Biserica San Francesco din Rimini, cunoscută sub numele de Templul Malatestian, arhitectul exploatează prototipul păgân al Arcului lui Augustus din același oraș. Limbajul renascentist folosește, așadar, același alfabet ca și lumea greco-romană. Revin, cu variante nenumărate, stilurile antice (doric, ionic, corintic, toscan, compozit), bolțile cu casete, repertoriul ornamentelor (denticuli, fusarole, ove și motive lanciforme), metope, triglife, arhitrave, coloane, capiteluri, lezene și ante. Decorația luxuriantă dispare, locul acesteia fiind luat de cadențe ritmice și echilibrate. Arcul ogival este înlocuit de arcul în plin cintru sau de antablament. În locul bolții în cruce sunt preferate bolțile semicilindrice sau secante. Bisericile vor menține însă planul în cruce latină, cel în cruce greacă și central, acoperișurile în două ape (simple sau compozite).

Mai trebuie precizat faptul că arhitecții renascentiști nu s-au limitat la o imitare *tale quale* a Antichității: dimpotrivă, invențiile proprii au fost numeroase, mai ales în ce privește concepția palatului seniorial și a vilei din suburbie.



Fațada Templului Malatestian din Rimini – desen de Leon Battista Alberti (cca 1450).

Dedesubt: *Schița Arcului lui Augustus din Rimini.*



Giovanni Antonio Amedeo, *Fațada mănăstirii certozine*, 1491–1504. Pavia.



Baccio Pontelli, *Desene cu capiteluri*, din *Codex Escurialensis*, c. 22 r, 1480–cca 1490. Madrid, Biblioteca Escorialului.

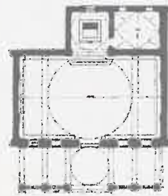


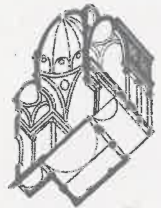
La dreapta: Giovanni și Bartolomeo Bon, *Porta della Carta*, 1438–1442. Veneția, Palatul Dogilor. La Veneția, unde tradiția gotică era puternic înrădăcinată, trecerea la Renaștere s-a făcut treptat.



Francesco Laurana și Pietro da Milano, *Arcul lui Alfonso de Aragon*, 1455–1466. Napoli. Arcul de triumf a fost construit la Napoli pentru a celebra victoria regelui aragonez împotriva dinastiei de Anjou, în 1443.

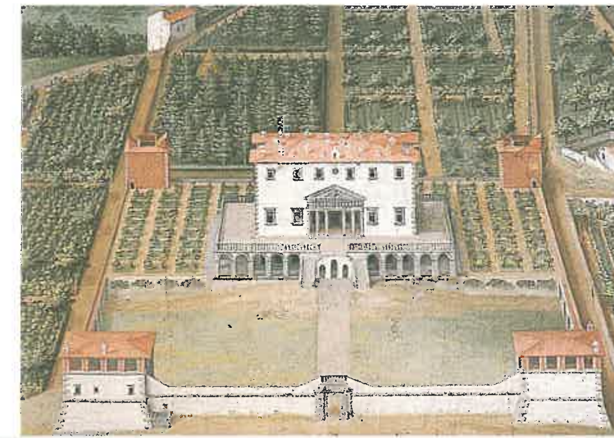
Plan şi secţiune axonometrică a Capelei Pazzi, 1433–1446. Florenţa, Santa Croce. Modulul pătratului, reluat de trei ori (poarta) şi de şase ori (capela), creează un spaţiu riguros structurat şi armonios.







Filippo Brunelleschi, *Capela Pazzi*, începută în 1433. Florenţa, Santa Croce. Faţada prezintă o inteligentă combinaţie de elemente verticale (coloane, lezene, colonete) şi orizontale (cele două antablamente şi acoperişul) care se încheie cu o cupolă rotundă. Streaşina şi etajul superior cu galerie, profilate în raport cu zidul, generează un joc de spaţii goale şi pline.



Giusto Utens, *Vila familiei Medici de la Poggio a Caiano*, 1599. Florenţa, Museo di Firenze com'era.

● RENAŞTEREA TIMPURIE

Arhitectura din secolul al XV-lea stă sub semnul armoniei şi echilibrului. Cel mai semnificativ exemplu al noului stil îl constituie Capela Pazzi din Florenţa, sinteză a experienţelor lui Filippo Brunelleschi (pp. 286–287). Giuliano de Sangallo va prelua acest model pentru a realiza scara monumentală a Bisericii Santa Maria delle Carceri din Prato (p. 98). Palatul Medici-Riccardi, realizat de Michelozzo (p. 44), se inspiră, la o distanţă de câteva decenii, din formele Palatului Strozzi, obţinând un rezultat identic prin simplitatea şi armonia sa, în ciuda staturii mai impunătoare.

Vila familiei Medici de la Poggio a Caiano, realizată de Giuliano da Sangallo pentru Lorenzo Magnificul, devine manifestul citării programatice a Antichităţii, tipică epocii Renaşterii şi evidenţiată mai ales de timpanul decorat cu scene mitologice.

Pietro Lombardo, *Santa Maria de' Miracoli*, detaliu al absidei, 1481–1489. Veneţia. Biserica veneţiană confirmă faptul că formula Renaşterii timpurii nu este una stereotipă şi rigidă.





Deasupra şi la dreapta: *Machetă din lemn şi curtea Palatului Strozzi*, 1489–1513. Florenţa. Închis în sine, austerul bloc de piatră bosată al palatului ducal prezintă în partea superioară o elegantă cornişă cu denticuli şi modilioane ce pare transplantată din antablamentul unui templu roman.



● PERIOADA DE MATURITATE A RENAŞTERII

Noua tendinţă a arhitecturii renascentiste este caracterizată prin dezvoltura mijloacelor expresive care vor conduce la abandonarea echilibrului specific secolului al XV-lea, obţinând efecte plastice şi dinamice mai accentuate, ca în cazul intervenţiilor lui Bramante pentru refacerea Bisericii Santa Maria delle Grazie din Milano. „Rondelele" ornamentale şi forma concavă a marilor chenare exterioare din partea inferioară a absidei sunt mărturia unei noi sensibilităţi spaţiale care poate fi identificată şi în faţada convexă a Palatului Massimo alle Colonne din Roma. Realizând La Farnesina, reşedinţa romană a lui Augusto Chigi, Peruzzi reinventează tipologia vilei. Caracterizată de două avancorpuri laterale, aceasta va deveni modelul vilei din suburbie, până la construirea, în secolul al XVIII-lea, a Vilei Borghese şi Palatului Barberini, tot la Roma. Dar în secolul al XVI-lea s-a ţinut cont şi de exemplele Renaşterii timpurii: Biserica Madonna di San Biagio din Montepulciano pare o evoluţie în stilul Renaşterii mijlocii a Bisericii Santa Maria delle Carceri din Prato.



Antonio da Sangallo cel Bătrân, *Fereastră a campanilei Bisericii Madonna di San Biagio*, 1518. Montepulciano (Siena).



Donato Bramante, *Santa Maria delle Grazie*, vedere a absidei şi a *tiburium*-ului, după 1499. Milano.



Antonio da Sangallo cel Bătrân, *Madonna di San Biagio*, 1518. Montepulciano (Siena).



La stânga: Baldassare Peruzzi, *Villa Chigi (La Farnesina)*, vedere a faţadei dinspre grădină, 1508–1511. Roma.

● DE LA RENAŞTEREA TÂRZIE LA MANIERISM

Jefuirea Romei din 1527 a provocat imigrarea multor artişti, accentuând astfel dimensiunea europeană a limbajului renascentist, importat nu numai în Franţa, ci şi în Spania şi Anglia. Din acest moment, proiectele arhitectonice tind către o accentuare a elementelor generatoare de efecte de clarobscur, tendinţă evidenţiată clar în grandiosul proiect vasarian pentru Galleria degli Uffizi, unde pereţii exteriori ai celor trei coridoare subliniază contrastul dintre albul peretelui şi elementele din gresie. Chiar dacă se acordă o mare atenţie recuperării filologice a stilurilor antice, se tinde tot mai mult spre realizarea unor efecte scenografice. Se recurge adesea la efecte-surpriză: dacă Giulio Romano adoptă un stil „rustic" pentru Palatul Te din Mantova, Andrea Palladio inventează ordinul „gigant" (p. 302), în timp ce Michelangelo contrazice toate canoanele proiectării când realizează Poarta Pia din Roma, emblemă a arhitecturii manieriste.



Deasupra: Giorgio Vasari, *Piaţa Galeriei Uffizi înspre Arno*, începând cu 1560. Florenţa.



La stânga: Jacopo Barozzi, zis il Vignola, *Vila Farnese*, din 1559. Caprarola.



Deasupra: Michelangelo, *Poarta Pia*, 1560–1564. Roma.



Dedesubt: Giulio Romano, *Palatul Te*, faţada estică, 1524–1535. Mantova.

De la manierism la baroc

Michelangelo, *Fereastra de pe calota cupolei Bazilicii San Pietro*, 1558–1561. Vatican.

Dacă „manierism“ este un termen care datează cu certitudine din secolul al XVI-lea, termenul „baroc“, utilizat de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, are origini incerte: poate deriva de la *barroco* (în limba portugheză, perle cu formă neregulată), sau din *baroco* (introdus de scolastici în Evul Mediu pentru a indica un silogism artificios, termenul va desemna apoi orice raţionament pedant şi bizar). „Baroc“ devine, aşadar, sinonim cu capriciul, excesul retoric şi extravaganţa, adică cu urâtul sau prostul-gust. Printre primii autori care au denigrat arhitectura secolului al XVII-lea se numără Francesco Milizia, teoretician al neoclasicismului, care, în 1781, consideră opera lui Borromini „un superlativ al bizarului, un exces de ridicol“. De abia la sfârşitul secolului al XIX-lea, o dată cu scrierile lui Heinrich Wölfflin, stilul va fi reevaluat şi considerat una din categoriile expresive ale spiritului uman.

În polemica sa antibarocă, Milizia ajunsese să implice, printre altele, şi arta lui Michelangelo, remarcând astfel un aspect important al noului stil: evoluţia acestuia din modulaţiile şi artificiile manieriste. Barocul este caracterizat printr-o exuberanţă decorativă care se traduce prin invenţii îndrăzneţe, ce propun o progresivă accentuare plastică şi dinamică a maselor. Linia curbă şi planurile eliptice le înlocuiesc pe cele circulare, specifice Renaşterii. Cupolele devin tot mai îndrăzneţe, iar ansamblurile monumentale din ce în ce mai complexe şi grandioase, urmărind să uimească prin efectele scenografice. Pentru a surprinde tranziţia de la manierism la baroc este de ajuns să comparăm ferestrele: cea a lui Michelangelo de pe calota cupolei Bazilicii San Pietro, cea proiectată de Maderno pentru aceeaşi faţadă şi cea propusă de Borromini în cel de-al treilea registru al faţadei Palatului Barberini. Fereastra lui Maderno menţine structura propusă de Michelangelo; dar, spre deosebire de acesta, care păstrează integritatea structurii (timpanul şi ancadramentul cu cele două volute de susţinere), Maderno fragmentează timpanul, introducând o cochilie ostentativă, de mari dimensiuni. Michelangelo respectă încă regulile stilurilor arhitecturale; Maderno, în schimb, prezintă aspecte tipic baroce, precum efectele-surpriză şi efectele plastice. Dar soluţia propusă de acesta din urmă este mai puţin organică decât prima. De aceea, Borromini va înlocui timpanul fragmentat cu un ancadrament continuu. Noul limbaj arhitectonic ajunsese deja la maturitatea expresivă.



La dreapta: Carlo Maderno, *Detaliu al faţadei Bazilicii San Pietro*, 1605–1613. Vatican. Spre deosebire de ferestrele cupolei realizate de Michelangelo, cele concepute de Maderno pentru partea superioară a faţadei au o înfăţişare mai plastică şi mai dinamică şi datorită prezenţei imensei cochilii care fragmentează frontonul.

● RĂSPÂNDIREA BAROCULUI

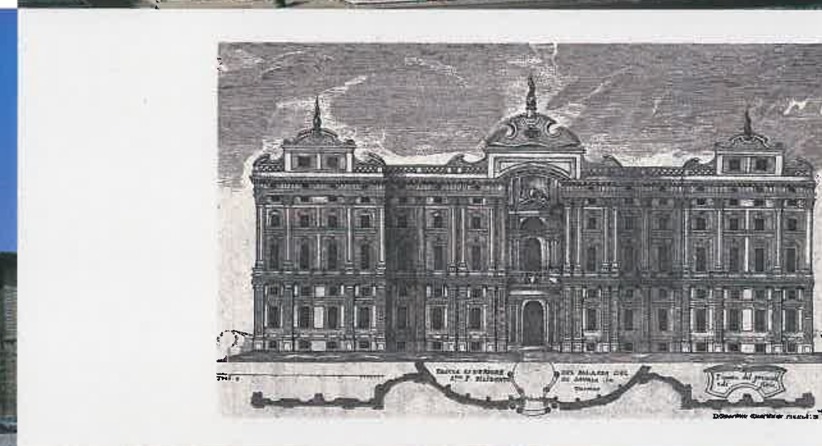
Iradiind din Italia în Franţa, apoi în Spania şi Portugalia, barocul este primul stil arhitectural care trece graniţa Europei pentru a se răspândi în coloniile Lumii Noi, în India şi în Filipine. Şi faza sa de maturitate a cunoscut o largă răspândire.



Carlo Maderno, *Faţada Bisericii Santa Susanna*, 1597–1603. Roma. În cadrul barocului, volutele laterale suferă o micşorare progresivă, în timp ce alte elemente capătă un volum mai consistent. Se trece astfel de la suprafaţa manierist „încreţită“ a Bisericii del Gesù la cea pronunţat sculpturală a celei a Sfintei Susana, care marchează începutul barocului roman.



Deasupra: Giacomo della Porta, *Faţada Bisericii del Gesù*, 1568–1575. Roma.



Guarino Guarini, *Faţada şi profilul faţadei Palatului Carignano (1678)*, gravură din 1686. Torino, Biblioteca Regală.



Francesco Borromini, *Detaliu al faţadei principale a Palatului Barberini*, cca 1630. Roma. Pentru cel de-al treilea registru al faţadei palatului, tânărul Borromini, nepotul lui Maderno, concepe o fereastră mai „organică“ decât cea a unchiului său: în locul timpanului fragmentat introduce un cadru continuu care se modulează plastic la înălţimea cochiliei.

● BAROCUL ÎN ITALIA

Roma, din care a iradiat poetica barocă, se mândreşte nu numai cu operele lui Carlo Maderno, iniţiatorul noului stil, ci şi cu genii inovatoare precum Bernini (pp. 304–305) şi Borromini (pp. 306–307); trebuie amintiţi şi Carlo Rainaldi, Pietro da Cortona, Martino Longhi il Giovane, Giovanni Antonio de' Rossi, Carlo Fontana (sosit la Roma în 1650). În alte oraşe au lucrat modenezul Guarino Guarini (la Torino şi la Perugia), veneţianul Baldassare



Carlo Rainaldi şi Gianlorenzo Bernini, *Piaţa del Popolo*, 1662–1679. Roma (fotografie din 1930). Graţie unui efect de perspectivă, cele două biserici, Santa Maria di Montesanto şi Santa Maria dei Miracoli, par identice, iar „avanscena" celor trei străzi (Babuino, Corso şi Ripetta) este simetrică.



Guarino Guarini, *Cupola Capelei Santa Sindone*, 1667–1690. Torino.



Baldassare Longhena, *Desen al faţadei Bisericii Santa Maria della Salute din Veneţia* (1631–1687). Viena, Graphische Sammlung Albertina. Biserica a fost construită ca *ex voto* după epidemia de ciumă din 1631.



Longhena, florentinul Gherardo Silvani, napoletanul Cosimo Fanzago. În Puglia şi în Sicilia, oraşe întregi îşi vor schimba înfăţişarea datorită răspândirii şi aprecierii deosebite de care s-a bucurat noul stil.

● DIN ITALIA ÎN RESTUL LUMII

Încă din 1657, francezul Louis Le Vau începuse să studieze barocul italian pentru planificarea distribuţiei spaţiilor din castelul din Vaux-le-Vicomte, inspirat de vilele din suburbie, precum Palatul Barberini din Roma. Dar noul limbaj începe să capete o consistenţă europeană în momentul în care Bernini va fi chemat să renoveze Luvrul (1665). În aceeaşi perioadă, un alt arhitect italian, Guarino Guarini, se află în Franţa, unde sunt concepute opere grandioase precum *les places royales* şi reşedinţa regală de la Versailles (pp. 308–309), prin care era celebrată măreţia monarhiei franceze. În Anglia, unde Inigo Jones (1573–1652) introdusese „palladianismul", principalul reprezentant al barocului este Christopher Wren (pp. 312–313). În Spania, Portugalia şi în coloniile din Lumea Nouă predomină soluţii fastuoase şi redundante care culminează cu „churriguerismul", stil predominant sculptural, cu o decoraţie luxuriantă, îmbogăţit cu elemente ale culturii americane autohtone, care îşi trage numele de la cei trei fraţi arhitecţi José Benito, Joaquin şi Alberto Churriguera, descendenţii unei familii de sculptori din Barcelona.

La stânga: Louis Le Vau, *Castelul din Vaux-le-Vicomte*, 1657–1658. Castelele (*châteaux*) constituie o tipologie tipic franceză. Cel din Vaux-le-Vicomte a fost construit pentru ministrul Finanţelor, Fouquet. Frontul mixtiliniu este ritmat de ante şi coloane, în timp ce aripile sunt caracterizate de ordinul gigantic.

Deasupra: Inigo Jones, *Banqueting House*, 1619–1622. Londra. Caracterizat de un stil sobru, de tip clasic, edificiul a fost inspirat de operele lui Palladio, după cum mărturiseşte fundaţia din piatră bosată sau adoptarea ordinului gigant.



Bolta decorată a Catedralei Santo Domingo, începutul secolului al XVIII-lea. Oaxaca (Mexic).

De la barocul târziu la rococo

Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Fațada Karlskirche*, 1715–1716. Viena. Inspirată de barocul italian, biserica evidențiază și o recuperare „arheologică" semnificativă prin folosirea colosalelor coloane spiralate.

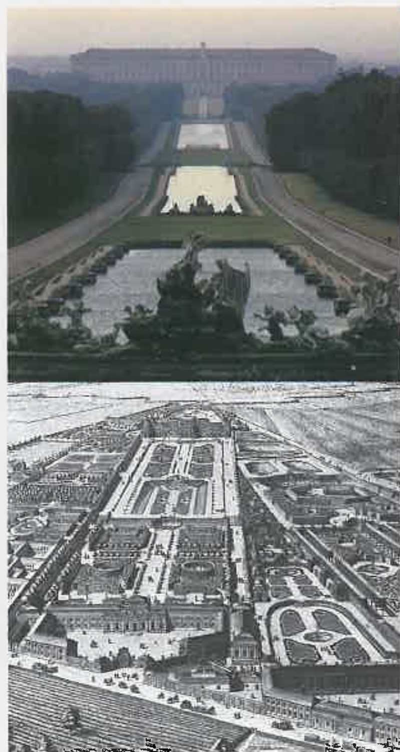
Bucurându-se de o largă răspândire, barocul târziu (sau matur) se caracterizează prin varietatea și libertatea soluțiilor. Unii arhitecți cehi se inspiră încă din barocul italian, recunoscând în acesta exasperarea goticului local, a cărui dezvoltare fusese întreruptă de Reformă. Preluarea stilului italian dobândea și o semnificație religioasă și politică. În ciuda poziției sale politice marginale și a dificultăților financiare, Italia continuă să fie modelul și destinația predilecte a numeroși arhitecți străini, precum germanul Johann Balthasar Neumann, cel mai important arhitect al barocului târziu (pp. 314–315). La Viena, Fischer von Erlach, care s-a format tot în Italia, concepe Karlskirche luându-i ca model pe Borromini și Rainaldi, în timp ce Johann Lukas von Hildebrandt, discipol al lui Carlo Fontana la Roma, proiectează Castelul Belvedere pentru prințul Eugen, învingătorul turcilor. Mai ales arhitecții din centrul Europei au apreciat barocul târziu și, ulterior, stilul rococo: printre alții, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), care materializează visele arhitectonice ale lui Frederic cel Mare al Prusiei, și Georg Bahr (1666–1738), autorul celei mai mari biserici protestante germane, Frauenkirche din Dresda.



La dreapta: Christoph Dientzenhofer, *Fațada Bisericii Sfântul Nicolae*, 1703–1711. Praga. Exponent al uneia dintre cele mai mari familii de arhitecți din Europa, Dientzenhofer se inspiră din San Carlino construită de Francesco Borromini (fațada realizată ca un tabernacul gigantic), și din Palatul Carignano din Torino, realizat de Guarini (coloane și lezene). Coloanele conferă robustețe primului nivel, în vreme ce lezenele dau un aer suav celorlalte două niveluri (spre deosebire de opera lui Guarini). Nici un artist baroc nu ar fi optat, de altfel, pentru o suprapunere a ușii și a ferestrei.

Dedesubt: Luigi și Carlo Vanvitelli, *Reședința regală din Caserta văzută dinspre Fântâna lui Venus și Adonis*, 1752–1774. Raportul dintre arhitectură și natură, cu fântânile arteziene și aleile care traversează grădina, sunt inspirate de palatul de la Versailles.

Jos: Johann Lukas von Hildebrandt, *Palatul Belvedere Superior, Viena*. 1721–1723.



În Anglia persistă fascinația pentru seninătatea lui Palladio, din care se inspiră scoțianul Colen Campbell (1676–1729) și Richard B. Burlington (1694–1753), punând astfel bazele neoclasicismului. Și Italia va lua ca model opere din Europa: varianta italiană a palatului de la Versailles este reședința regală de la Caserta, iar replica la castelele franceze poate fi identificată în reședința de vânătoare Stupinigi. Mulți italieni au lucrat în afara granițelor Italiei: în Spania, Filippo Juvarra proiectează Palatul Regal din Madrid și Pavilionul de vânătoare din La Granja, lângă Segovia; grandioasa restructurare a orașului Sankt Petersburg, din Rusia, dinaintea intervențiilor neoclasice, îi aparține lui Bartolomeo Francesco Rastrelli și fiului său, Carlo Bartolomeo.

● ROCOCOUL

Începuturile stilului rococo, identificat adesea cu barocul târziu, cu care se aseamănă, pot fi plasate în ultimii 15 ani ai domniei lui Ludovic al XIV-lea, prelungindu-se până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Termenul „rococo" (contemporanii îl numeau *style nouveau*) s-a născut cu o intenție denigratoare, în anii '30 ai secolului al XVIII-lea, și derivă din cuvântul francez *rocaille* (cochilie, element care fusese utilizat de la sfârșitul secolului al XVI-lea la decorarea grotelor artificiale și a pavilioanelor din grădini). Motivul îl constituie, însă, decorația interioarelor: pereții apar ca și cum ar fi încrustați cu ornamente care se ramifică, se îngrămădesc cu o aparentă lipsă de regularitate, dinamizând spațiul. Ciorchini, frunze, flori, cârcei încârligați în formă de C și S sunt însuflețiți de păsări, amorași, motive chinezești, realizate, de regulă, din stuc aurit sau pictat. Rareori rococoul va căpăta și o identitate arhitecturală, întrucât decorația se suprapune formelor barocului târziu.



Deasupra: Giovanni Paolo Parini, *Benedict al XIV-lea vizitează Fântâna Trevi după terminarea acesteia*, cca 1744. Moscova, Muzeul Pușkin. Construcția este atașată palatului ducelui di Poli, care tocmai fusese construit și a cărui fațadă a fost dezafectată.



La stânga: Bartolomeo Rastrelli, *Scara monumentală a Palatului de Iarnă*, 1752–1763. San Petersburg. Decorația rococo se suprapune structurilor barocului târziu.

Arhitectura indiană antică



La stânga: Thomas Colman Dibdin, *Interiorul unui* vihara *din grotele din Ajanta*, litografie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Jos: *Interiorul unui* caitya *din grota XIX*, secolul al VI-lea î.Hr. Ajanta (Maharashtra). *Caitya*, cu bolta și arcele supraînălțate, are pereții bogat decorați. Pe fundalul absidei, *stupa* prezintă imaginea în relief a lui Buddha, în picioare.

Dedesubt: *Capitel cu* bodhika, *Coloana lui Ashoka*, secolul al III-lea î.Hr. Sarnath, Muzeul Arheologic.

Arhitectura din India a propus, de-a lungul secolelor, o mare varietate de soluții și nuanțe stilistice, ce reflectă diversitatea culturilor și religiilor (budistă, hindusă, musulmană) care conviețuiesc pe vastul teritoriu al acestei țări.

● ARHITECTURA BUDISTĂ

S-au păstrat puține urme ale arhitecturii budiste antice. Templele și palatele au fost complet distruse, fiind construite din lemn. Ne putem face o imagine despre acestea observând unele situri celebre, săpate în stâncă (Karla, Ellora, Ajanta, p. 245). Varietatea capitelurilor se impune ca element structural de mare importanță. Preluat din tradiția persană, capitelul indian propune tipologii diverse: bifurcate, decorate cu animale înglobate în zidărie, în formă de bulb, de potir sau sferic (adesea cu abace suprapuse). Capiteluri extrem de elaborate sunt cele cu *bodhika*, care suprapun, de jos în sus, floarea de lotus răsturnată, animale înglobate în zidărie și o abacă trapezoidală. Capitelul simplu, *sira*, prezintă console. Mai trebuie amintit arcul supraînălțat care, prin repetiție, determină structura bolții.

Tipologiile edificiilor sunt cele care și astăzi mai pot fi admirate în complexele monastice rupestre: *vihara*, constituit dintr-un *claustrum* central către care dau chiliile călugărilor; *caitya*, format dintr-o sală de rugăciuni în plan bazilical, cu trei nave, întâlnit și în China. Edificiul budismului este, prin excelență, *stupa* (p. 49), caracterizată printr-o decorație sculpturală luxuriantă a portalurilor





Intrarea în ratha, secolele VII–VIII. Mahabalipuram (Madras). Este unul din rarele exemple păstrate de templu monolitic săpat în piatră (*ratha*), construit în vechiul port al dinastiei Pallava (400–750 d.Hr.), cu ieșire la Golful Bengal.

(*torana*), care amintește de cea a templelor hinduse.

● ARHITECTURA HINDUSĂ

Stilurile templelor hinduse pot fi reduse la trei. Stilul *nagara* poate fi identificat în templele de la Khajuraho (p. 253), Konarak și Bubaneswar, în nordul Indiei. Amplasate pe un soclu, templele se înalță asemeni unor culmi muntoase, încheindu-se cu un tip special de pinacluri (*sikhara*) care simbolizează ciutura de apă aflată deasupra „esenței pure" (*amalak*) sau, în ipoteza unei lecturi antropomorfe a edificiului, un cap încoronat.

Stilul *dravidian* își are originea în secolele VII–VIII, în „orașul celor șapte temple", aflat în apropiere de Madras, în sudul țării; aici, fiecare edificiu (*ratha*) este sculptat într-un singur bloc uriaș de granit. Această tehnică va sta la baza apariției, trei secole mai târziu, în sudul Indiei, a siluetei caracteristice a turnului în trepte, animată de un impresionant număr de figuri umane policrome, surprinse în mișcare.

Stilul *vesara*, în schimb, se dezvoltă între secolele VI–XII, în perioada Imperiului Chalukya, fiind caracterizat de temple stelare.

● ARHITECTURA ISLAMICĂ

Din secolul al XII-lea, populații musulmane au început să se stabilească în India, unde stilul islamic se manifestă mai ales prin arcele polilobate sau carenate, cupolele în formă de bulb sau ovoidale. Cele mai grandioase edificii, precum Taj Mahalul (pp. 310–311), aparțin dinastiei Moghul (secolul al XV-lea).



Templul zeiței Sri Meenakshi, secolul al XVII-lea. Madurai (Tamil Nadu).

Arhitectura precolumbiană





Cultura maya: *Patrulaterul călugărițelor*, intrarea în edificiul sudic, Uxmál (Yucatan, Mexic). Accesul către Patrulaterul călugărițelor, denumit astfel de spanioli datorită asemănării acestuia cu un *claustrum*, este un pseudoarc tipic, cu bolțarii profilați în afară.

Deasupra: Artă toltecă, *Templul Stelei de Dimineață cu coloane-atlant înfățișând războinici*, secolele X–XII. Tula (Hidalgo, Mexic).

Dedesubt: Cultura maya-toltecă, *El Caracol (Observatorul) și, pe fundal, Piramida lui Kukulkan*, cca 1050. Chichén Itzá (Yucatan, Mexic). Din turnul cilindric, astronomii maya studiau stelele pentru a calcula calendarul tradițional de o extraordinară precizie.



În vastul teritoriu din centrul și sudul Americii, s-au succedat, începând cu anul 2000 î.Hr. și până în secolul al XVI-lea al erei noastre, civilizații diferite cu caracteristici artistice proprii. Trebuie remarcate însă continuitatea și omogenitatea formelor și decorațiilor arhitecturale, datorate și identității religioase, bazată pe forme de cult comune.

● CARACTERISTICI

Arhitectura care s-a dezvoltat înainte de sosirea conchistadorilor spanioli, în zona geografică a Mexicului, a Americii Centrale și de-a lungul lanțului Cordilierilor și Anzilor, se caracterizează printr-un sistem coloană-arhitravă. Toltecii, mayașii, aztecii și incașii nu descoperiseră arcul și foloseau, uneori, forme de pseudoarc, sculptate în monoliți sau dispunând în formă de triunghi blocurile de piatră care constituiau zidăria. Sunt rare, dar semnificative, edificiile cu baza circulară, precum spectaculosul turn astronomic din Chichén Itzá.

Coloana are, de obicei, aspectul unui pilastru cu secțiune patrulateră, fiind lipsită de bază sau capitel, deși în cazul construcțiilor maya este posibil să apară o formă rudimentară de abacă supradimensionată. Decorat uneori cu reliefuri înfățișând figuri de războinici, acest tip de pilastru poate prezenta și ornamente geometrice. O altă trăsătură caracteristică sunt porțile îngustate în partea superioară.





Chulpa *din piatră, în plan circular*, secolul al XII-lea. Peninsula Sillustani (Peru).



La stânga și deasupra: Cultura maya, *Templul (sau Piramida) Inscripțiilor*, exteriorul și cripta, secolul al VII-lea. Palenque (Chiapas, Mexic). Scara centrală a piramidei conduce în vârful edificiului. De aici se coboară în cripta unde, în 1952, a fost descoperit sarcofagul monolitic care conținea corpul regelui maiaș Pacal (615–683), acoperit de o lespede foarte grea, decorată cu gravuri în relief.

Dedesubt: *Huaca Esmeralda*, detaliu al decorației cu romburi. Chan-Chan (Trujillo, Peru).

● TIPOLOGIILE ARHITECTURALE

Civilizațiile precolumbiene sunt cunoscute în lume pentru piramidele în trepte dedicate cultului Soarelui și Lunii (pp. 300–301). Folosite ca zone sacrificiale, acestea erau și observatoare astronomice, putând dobândi, uneori, o funcție funerară. Arhitectura maya se caracterizează și prin reședințele princiare, care includ edificii în plan rectangular așezate pe socluri în trepte. Tipice culturii andine sunt, în schimb, casele-mormânt *kulpi* (în regiunile din apropierea orașului Lima): acestea sunt construite, în general, din piatră, pe plan circular, rar poligonal sau patrulater cu unghiurile rotunjite. Caracterizate de pseudobolți, acestea au funcție de locuință la nivelul superior și funcție funerară în încăperea săpată în subsol. *Kulpi* sunt asemănătoare ca structură cu *chulpas* – construcții funerare din Peru (din zona Lacului Titicaca), realizate din piatră și de formă cilindrică.

● ELEMENTE DECORATIVE

O bună parte a decorației arhitectonice este geometrică și se bazează pe motive care par a fi derivate din repertoriul textil: romb, grilă, triunghi zimțat, meandru și meandru zimțat. În afara acestora se evidențiază cele de inspirație religioasă, printre care imaginea șarpelui cu pene sau masca zeului-jaguar, transformat de ploaie în divinitate.



Arhitectura neoclasică



Joseph Michael Gandy, *Viziuni arhitecturale*, 1820. Londra. Sir John Soane's Museum.

După prusacul Johann Joachim Winckelmann, primul mare teoretician al neoclasicismului, „singura modalitate de a atinge măreția și, prin aceasta, de a deveni imposibil de copiat, este imitarea anticilor" (1764). Dar în ce constă noutatea unei mișcări artistice care se inspiră din clasicism, din moment ce acesta constituise deja un model pentru majoritatea stilurilor occidentale? Arhitectura europeană a reelaborat, de-a lungul secolelor, nenumărate variații ale aceleiași teme mai degrabă decât să producă o repetiție *tale quale* a codurilor lingvistice ale Antichității. În Evul Mediu recuperarea tradiției clasice avea ca scop dovedirea continuității, inclusiv politice, dintre imperiul de la Roma și noile imperii născute sub semnul creștinismului, în timp ce arhitecții Renașterii timpurii redescoperiseră tehnicile de construcție studiind monumentele antice și izolând „frazele" constitutive ale acestora (spre exemplu secvența coloană–antablament–arc). De la codificarea noilor reguli propuse de secolul al XV-lea, s-a trecut, o dată cu manierismul, la virtuozități pe care barocul avea să le accentueze, privilegiind insolitul și neprevăzutul. În fine, barocul târziu și stilul rococo au consolidat, structural și decorativ, valoarea acestor opțiuni, îndepărtându-se definitiv, cu foarte puține excepții, de echilibrul riguros al Renașterii timpurii.

Iată, așadar, reacția neoclasicistă (1750–1840), care nu reprezintă însă o reîntoarcere la secolul al XV-lea. Diferențele sunt considerabile: în primul rând, datorită unei mai accentuate rigori filologice, determinată și de cunoașterea directă a monumentelor descoperite în urma săpăturilor arheologice. Marile descoperiri arheologice de pe Palatin, la Roma (1729), de la Villa Hadriana din Tivoli (1734) și, mai ales, descoperirea orașelor antice Herculanum (1711) și Pompei (1748), îngropate de erupția Vezuviului, sunt rezultatul unei serii de săpături care atrag teoreticieni, artiști, călători din întreaga Europă, conducând, printre altele, la constituirea unor colecții de gravuri renumite, fundamentale pentru dezvoltarea noului stil arhitectural.

La dreapta: Antonio Joli, *Templul lui Neptun din Paestum*, 1759. Caserta, Palatul Regal.



Jacques-Germain Soufflot, *Cupola Pantheonului (fosta Biserică Sainte-Geneviève)*, 1757–1792. Paris.

● O NOUĂ TEORIE STILISTICĂ

Acum începe, cu unele ezitări și erori de evaluare, să se facă distincția între arta romană și cea greacă, renunțându-se la o idee generică a Antichității. Discuțiile legate de superioritatea artei grecești în raport cu cea romană sunt numeroase. Apostolul acestei noi direcții este Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), care-și cristalizase concepțiile în calitate de bibliotecar (din 1755) al prestigioasei colecții a cardinalului Albani din Roma. În *Istoria artei antice*, el distinge patru perioade: cea „antică" a Greciei arhaice, „sublimul" secolului al V-lea î.Hr., „frumosul" din secolul al IV-lea și „declinul", care acoperă ultimele secole înainte de Hristos și epoca romană. Noi teorii, susținute cu pasiune, fundamentale pentru dezbaterea și geneza neoclasicismului, se fac auzite în Italia în rândul unor artiști și teoreticieni ai artei, precum germanul Anton Raphael Mengs, pugliezul Francesco Milizia și cei doi venețieni, Carlo Lodoli, iluminist și antibaroc (1690–1761), și Francesco Algarotti (1712–1764), autor al unui fundamental *Eseu despre arhitectură*, publicat în 1753.



William Thornton, Stephen Hallet, Benjamin Henry Latrobe, Thomas Ustick Walter și alții, *Capitoliul*, 1793–1814. Washington. Proiectul conceput de Thornton a câștigat concursul din 1793 și, în ciuda unor modificări minore, va menține în continuare un limbaj neoclasic coerent.

● CARACTERISTICI

Neoclasicismul arhitectural poate fi sintetizat prin: simplitate şi raţionalitate. Aspirând să imite echilibrul armonios al Greciei antice, neoclasicismul evită ornamentaţia superfluă de tip baroc sau rococo: nu mai sunt acceptate iraţionalul şi neprevăzutul formei, aceasta din urmă trebuind să fie dictată de funcţie. Palatul neoclasic nu îşi permite efecte scenografice, iar elementele constitutive tind să-şi dezvăluie imediat rolul structural. Un exemplu: să comparăm două palate, Stroganov (1750–1754), de Rastrelli, şi Micul Ermitaj (1764–1775), de Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, construite succesiv la Sankt Petersburg, oraş care în timpul Ecaterinei a II-a cea Mare (1762–1796) a fost invadat de un val de neoclasicism. Elementele comune celor două palate sunt numeroase, dar şi diferenţele sunt semnificative. Primul edificiu are o cornişă cu muluri care culminează cu timpanul ce încheie corpul central, caracterizat de ante în relief. Ferestrele de la etajul întâi şi de la parter sunt puternic arcuite (în centru, ca şi timpanul); cele de la mezanin sunt încadrate de o ramă amplă, cu muluri. Faţada se încheie cu ante de colţ. Rezultatul: efect dinamic şi plastic. Cel de-al doilea palat are o cornişă dantelată de tip arhitravă care se profilează în direcţia coloanelor. Ferestrele sunt simple, cele de la primul nivel şi de la parter fiind în formă de arc. Două ante racordează partea profilată a coloanelor cu faţada. Rezultatul: liniaritate şi echilibru. Deşi codul lingvistic este acelaşi cu cel al barocului târziu, rezultatele sunt diferite. Aspiraţia către raţionalitate îi va determina pe arhitecţi ca Ledoux şi Boullée (pp. 318–319) să proiecteze edificii ideale, consecinţă extremă a teoriilor lui Lodoli şi Agarotti, preludiu al raţionalismului.



Bartolomeo Rastrelli, *Faţada Palatului Stroganov*, 1750–1754. Sankt Petersburg.

Deasupra: Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, *Faţada dinspre Neva a Micului Ermitaj*, 1764–1775. Sankt Petersburg. Deşi păstrează o serie de elemente comune cu mai vechiul Palat Stroganov (ordinul gigantic, fundaţia din bosaj, faţada frontală rectangulară), Micul Ermitaj prezintă diferenţe semnificative. De exemplu, în locul cornişei cu muluri, terminate cu timpanul central, edificiul realizat de la Mothe prezintă o cornişă dantelată, ca o arhitravă. Ferestrele simple le înlocuiesc pe cele arcuite sau încadrate de o ramă cu muluri. În cele două palate construite la o distanţă de zece ani efectul dinamic şi plastic lasă locul liniarităţii şi echilibrului.



Karl Gotthard Langhans, *Poarta Brandenburg*, 1788–1791. Berlin (fotografie din 1907). În Prusia lui Frederic cel Mare, arhitectura neoclasică se conformează exigenţelor etalării puterii marţiale.

● NEOCLASICISMUL ÎN LUME

Neoclasicismul a cunoscut un succes internaţional. Deşi s-a născut şi a fost teoretizat în Italia, a fost adoptat relativ târziu ca stil arhitectural. Identificat cu ideile iluministe, va avea o mare importanţă în Rusia, unde valul neoclasic va determina marginalizarea arhitecţilor barocului târziu, precum Rastrelli. În Franţa, arhitectura neoclasică traversează răspântia istorică dintre monarhie şi revoluţie, continuându-se în perioada napoleoniană şi în timpul restauraţiei. Dincolo de ocean, neoclasicismul răspunde idealurilor de libertate ale SUA şi nu întâmplător acest stil va fi adoptat de cel de-al treilea preşedinte, arhitectul Thomas Jefferson (p. 316). Soluţiile americane au fost influenţate de neopalladianismul născut în Anglia, unde era în măsură să satisfacă exigenţele burgheziei înstărite şi ale nobilimii.

Alexandre Pierre Vignon, *La Madeleine*, 1806–1842. Paris. Formele neoclasice adoptate în timpul domniei lui Napoleon continuă să fie acceptate şi în perioada restauraţiei.



John Nash, *Cumberland Terrace*, 1826. Londra, Regent's Park.

Arhitectura neogotică

Încercarea de reînviere a celui mai caracteristic stil al Evului Mediu se face simțită în Anglia, la jumătatea secolului al XVIII-lea, în vremea colecționarului și scriitorului de romane gotice Horace Walpole (1717–1797). Mitul excentricei sale vile din Strawberry Hills, pe malul Tamisei, va determina o adevărată modă „neogotică", care se va prelungi în secolului al XIX-lea. Spre deosebire de dominația absolută a clasicismului, acest fenomen are valoarea unei reevocări a stilului național, dobândind și o neașteptată savoare estetică, asemănătoare gustului pentru „chinezării", răspândit în arhitectură și artele decorative încă din anii '20 ai secolului al XVIII-lea. Interesul pentru arhitectura gotică s-a născut din nevoia de a finisa edificiile gotice rămase neterminate de-a lungul secolelor; curând, însă, în jurul goticului „redescoperit" avea să se contureze o nouă dezbatere, legată de necesitatea introducerii unor forme și soluții adecvate unei arhitecturi „moderne", în măsură să răspundă unei societăți aflate deja pe drumul industrializării (de aici și utilizarea unor materiale noi precum fierul și sticla și adoptarea unor tipologii inedite de edificii, precum gările sau podurile mecanizate).

Cu acest prilej, a crescut numărul studiilor care vizau o recuperare filologică a vechiului limbaj. Printre manualele cele mai răspândite se numără *Principiile stilului gotic* de Augustus Welby Northmore Pugin (pp. 330–331) și *Essay on the Origin of Gothic Architecture* de James Hall (1797). Dintre personalitățile marcante ale acestei mișcări se remarcă Eugène Viollet-Le-Duc (pp. 328–329), teoretician și arhitect. Reînvierea goticului va fi contracarată de susținătorii neoclasicismului, considerat singurul limbaj legitimat de tradiție.



Strawberry Hills, vila de la țară a lui Horace Walpole, 1750–1770. Twickenham (Middlesex, Anglia). Horace Walpole a fost un scriitor de succes. A contribuit la răspândirea stilului neogotic prin romanul „thriller" *Castelul din Otranto* (1764).



Horace Jones și John Wolfe Barry, *Tower Bridge*, 1886–1894. Londra. Podul era dotat cu un mecanism cu abur pentru deschiderea traveei, înlocuit în 1976 de un aparat electric.



Walter Stuler, *Sala conților din castelul familiei Hohenzollern*, 1850–1867. Württemberg (Germania).



Nicola Matas, *Fațada Bisericii Santa Croce*, 1853–1863. Florența.



Portalul neogotic al podului peste Pad, 1865. Piacenza (fotografie de epocă). Podul, realizat cu cele mai moderne tehnologii ale vremii, era din fier, material sinonim cu progresul. Pe laturile căii ferate, trotuare largi permiteau circulația pietonilor. Podul feroviar va fi demolat de abia în 1931, neputând suporta greutatea noilor locomotive, inimaginabile pe vremea construcției sale.

● NEOGOTICUL ÎN LUME

Neogoticul a cunoscut o răspândire vastă până în SUA. Este de ajuns să ne gândim la Podul Brooklyn (pp. 68–69), ale cărui grinzi cu zăbrele evocă ogivele gotice, sau flesa din vârful Bisericii Trinity care săgetează printre zgârie-norii din New York. Acest amplu ecou se datorează opțiunii stilistice a uneia dintre cele mai mari puteri din lume, care printr-o grandioasă operă arhitecturală va legitima neogoticul ca stil alternativ clasicismului: în 1835 guvernul englez a luat decizia de a restaura sediul Parlamentului și de a promova construirea noului edificiu în forme neogotice (pp. 330–331). În Anglia mai fuseseră restaurate o serie de edificii gotice, pentru a căror extindere a fost adoptat același stil folosit și pentru noul sediu al Palatului Justiției. Și în Austria și Germania neogoticul va materializa idealul de recuperare a identității naționale, propunând un stil cu o tradiție diferită, dar bucurându-se de aceeași autoritate ca și cea greco-romană. Grandioasele castele ale lui Ludovic al II-lea de Bavaria (1864–1886), o referință evidentă la dimensiunea fantastică a tradiției nordice pe care neoclasicismul era incapabil să o sugereze, vor fi modelul reședințelor prinților și zânelor lui Walt Disney. Neogoticul a avut un mare succes și în Italia: de la „castelele" și vilele anticarilor și colecționarilor la podurile și palatele municipale, până la fațadele Bisericilor Santa Croce și Santa Maria del Fiore din Florența.



Giuseppe Fancelli, *Castelul neogotic al lui John Temple Leader*, cca 1860. Vincigliata (Fiesole, Florența).



Eduard Riedl și Georg Dollmann, *Castelul lui Ludovic al II-lea de Bavaria*, din 1869. Neuschwanstein (Germania).

Eclectismul



La stânga: Ludwig Persius, *Heilandskirche*, 1841–1844. Potsdam–Sacrow (Germania). Pentru monumente de acest gen, inspirate dintr-un stil romanic cu rădăcini în Antichitatea târzie şi epoca bizantină, Heinrich Hubsch va inventa în 1878 termenul *Rundbogenstil* („stilul arcului în plin cintru").



La dreapta: John Nash, *Pavilionul regal*, 1818. Brighton (Anglia).

Giuseppe Jappelli, *Cafeneaua Pedrocchi şi Pedrocchino*, 1816–1831 şi 1837. Padova. Jappelli se conformează fidel neoclasicismului când realizează eleganta clădire a Cafenelei Pedrocchi, dar nu ezită, câţiva ani mai târziu, să îi anexeze structura neogotică a edificiului numit „Pedrocchino".

Introducerea goticului în dezbaterea asupra noilor tendinţe din arhitectura de la sfârşitul secolului al XIX-lea adusese în prim-plan chestiunea convenţionalităţii stilului. Dacă legătura multiseculară cu tradiţia clasică nu se mai bucura de-acum de nici un privilegiu în faţa altor soluţii, se putea intui însă că nici alternativele propuse nu puteau satisface în totalitate exigenţele unei societăţi aflate în plină transformare. Nici nu puteau fi de ajuns sugestiile inginerilor care propuneau fierul ca material fiabil şi futurist fără a renunţa complet la utilizarea ornamentală a acestuia.

După ce s-a renunţat la ideea că singurul limbaj admisibil era cel de derivaţie clasică, s-a prefigurat posibilitatea recurgerii la stiluri diferite, în funcţie de situaţie sau de propriul gust. Stilurile istorice au devenit, astfel, un fel de „veşmânt arhitectural", care putea fi schimbată conform unui gust care şi în artele decorative prefera soluţii eclectice şi amestecul diverselor stiluri.

● ECLECTISMUL ÎN LUME

Opţiunea pentru clasicism devenise pentru arhitecţi doar una dintre multiplele posibilităţi. Să luăm un exemplu: la Roma, în 1884, pe colina Capitoliului, Giuseppe Sacconi se inspiră din stilul roman imperial pentru a realiza monumentul dedicat lui Victor Emanuel al II-lea (pp. 326–327); în aceeaşi piaţă, în jurul anului 1892, acelaşi arhitect va proiecta sediul Companiei Assicurazioni Generali inspirându-se din Palatul Venezia din secolul al XV-lea (p. 19). În Anglia, John Nash (pp. 324–325) adoptă un impecabil stil neoclasic pentru complexele rezidenţiale din Regent's Park, din Londra (p. 159), în vreme ce, mai târziu, va crea la Brighton un fermecător pavilion, de inspiraţie arabă. În Statele Unite ale Americii, Henry Hobson Richardson (1838–1886) pare să prefere romanicul; după ce a studiat în Europa şi a lucrat la Paris cu Labrouste şi Hittorf, se va inspira din formele masive şi impunătoare ale acestui stil pentru realizarea vilelor, bibliotecilor, marilor magazine. Arhitectura romanică va avea un oarecare succes şi în Anglia, unde, în accepţiunea sa „normandă", revigorează tradiţiile naţionale. În Germania, în schimb, se tinde către o formă situată între Antichitatea târzie şi stilul bizantin, în timp ce Franţa optează pentru barocul care evocă fastul de pe vremea Regelui Soare, asigurând o evidentă imagine de *grandeur*.



La dreapta: Charles Garnier, *Teatrul Operei*, 1862–1875. Paris. După ce a călătorit în mai multe rânduri la Roma şi Atena, Garnier a câştigat, în 1861, concursul pentru realizarea Operei din Paris, edificiu care a avea să fie terminat paisprezece ani mai târziu, într-un redundant stil neobaroc.



Henri Labrouste, *Sala de lectură*, începută în 1868. Paris, sediul iniţial al Bibliotecii Naţionale. După lungi perioade petrecute în Italia, unde studiază apeductele romane şi proiectează restaurarea templelor din Paestum (considerate, în ţara sa de origine, prea avangardiste), arhitectul şi inginerul parizian se numără printre primii care au intuit importanţa fierului. Sala de lectură pe care a conceput-o pentru Biblioteca Naţională are şaisprezece coloane de fontă care susţin nouă mici cupole în formă de coajă de ou.



Henry Hobson Richardson, *Scara monumentală a Capitoliului Statului New York* (fotografie de la sfârşitul secolului al XIX-lea). Albany (New York).

Modernismul şi *Art Nouveau*



Joseph Hoffmann, *Palatul Stoclet*, 1905–1911. Bruxelles.



Otto Wagner, *Gara de metrou din Karlsplatz*, detaliu, 1898. Viena.

Reevaluarea stilurilor îi determinase pe arhitecţi, şi prin intermediul contribuţiei unor teoreticieni precum Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), să deplaseze termenii problemei de la coerenţa utilizării stilurilor clasice spre funcţia şi rolul unui edificiu. „Stilurile nu constituie esenţa arhitecturii", scria Durand în *Compendiu de lecţii de arhitectură* (1802–1805), ajungând la concluzia că „decoraţia în sine este o himeră, iar cheltuielile pe care le determină sunt o nebunie." Şi experienţa neogotică şi succesul scrierilor lui Viollet-Le-Duc contribuiseră la o reexaminare a istoriei arhitecturii şi, prin natura intrinsecă a goticului, la reorientarea atenţiei către aspectele structurale. Fuseseră create, astfel, premise favorabile conturării unui nou răspuns la aceste probleme.

● MULTE NUME PENTRU UN SINGUR STIL

Art Nouveau se răspândeşte între 1890 şi 1910 în întreaga lume. Numele mişcării provine de la un magazin deschis la Paris în 1895: aici se vindeau obiecte care purtau o amprentă evidentă a modernităţii. Termenul german *Jugendstil*, în schimb, este legat de revista *Jugend*, publicată la München în 1896, în timp ce în Italia se vorbeşte de *Liberty* (de la numele magazinelor lui Arthur Lasenby Liberty, din Londra, unde se vindeau stofe şi obiecte cu motive florale). *Sezessionstil*, adoptat la Viena, este legat de Secesiunea vieneză (1897) care declarase război artei oficiale, în timp ce englezii au adoptat expresia *Modern Style*.

● CARACTERISTICI

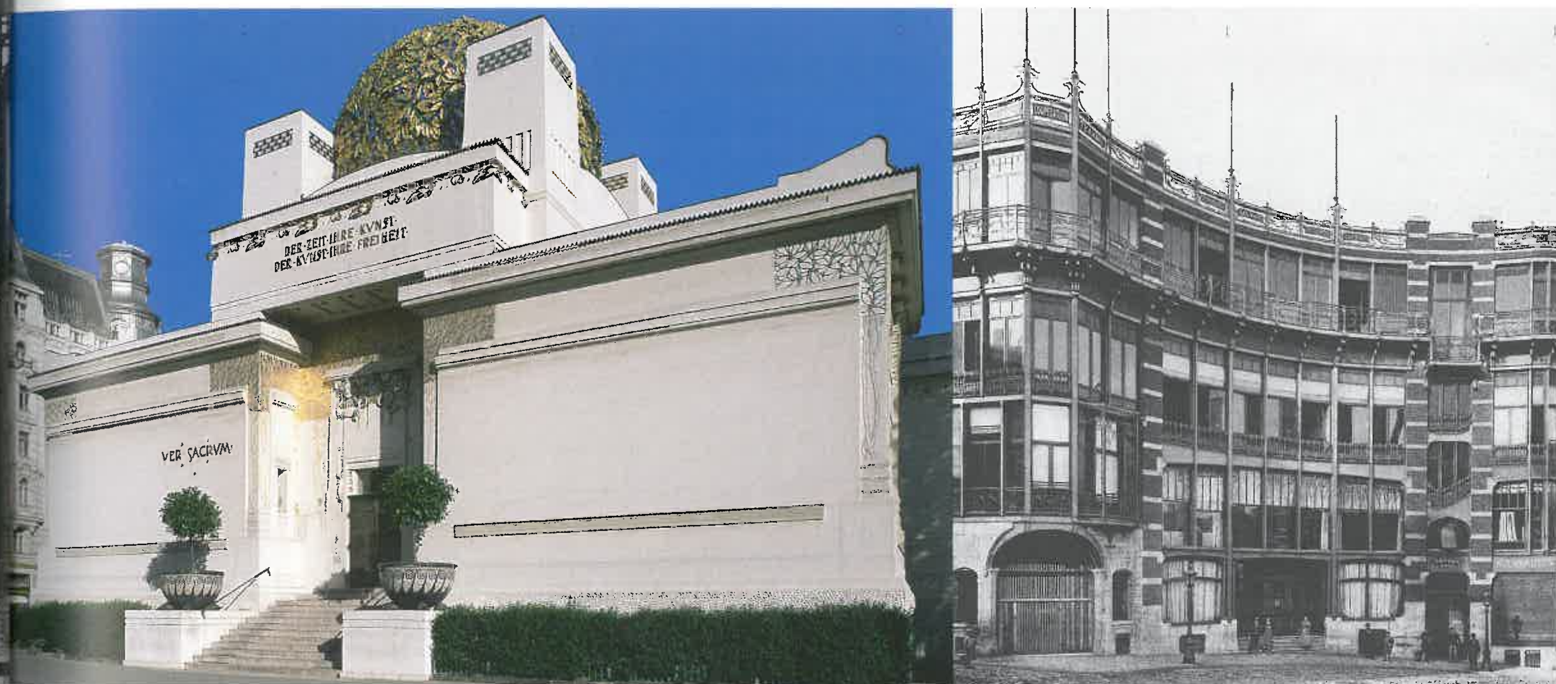
Particularitatea acestui stil internaţional o constituie linia sinuoasă, de tip vegetal, care îşi pune amprenta pe orice obiect: bijuterii, piese de mobilier, balustrade, vitralii, chiar şi siluetele exterioare ale caselor. O altă opţiune importantă o reprezintă folosirea materialelor de tip industrial precum fierul, fonta, majolica. Orice referire la stilurile arhitectonice este interzisă, structura edificiilor identificându-se cu decoraţia.

● ORIGINEA ŞI EVOLUŢIA

Art Nouveau îşi are originea în mişcarea *Arts and Crafts*, născută în Anglia pentru a pune arta la dispoziţia tuturor, în contextul unei relaţii fructuoase dintre artă şi industrie (p. 31). Dacă *Art Nouveau* îşi însuşeşte idealurile estetice ale mişcării engleze, va renunţa la componenta socială a acesteia. Fiind strâns legată de Secesiunea vieneză (Otto Wagner era un reprezentant de marcă al acesteia), *Art Nouveau* se va bucura şi de aportul unor personalităţi importante, precum arhitectul şi designerul scoţian Charles R. Mackintosh (pp. 334–335) şi genialul arhitect spaniol Gaudí (pp. 336–337). Principalele centre ale mişcării sunt Viena, unde Joseph Maria Olbrich (1867–1908) proiectează *Casa Secesiunii*, şi, mai ales, Bruxelles. În oraşul belgian, Victor Horta (1861–1947) proiectează clădiri în care „fuzionează" decoraţia şi structura, în timp ce Henry van de Velde (1836–1957) sondează posibilităţile noului stil în grafică şi în artele aplicate.



Giovanni Michelazzi, *Vilă Liberty*, 1911. Florenţa.



Joseph Maria Olbrich, *Casa Secesiunii*, 1897–1898. Viena. Casa Secesiunii se naşte pentru a fi centru expoziţional pentru operele unui grup de artişti avangardişti (printre care se numărau şi Gustav Klimt, Joseph Hoffmann şi Olbrich înşuşi), fiind imediat considerată o ruptură radicală de tradiţia artistică vieneză. În partea superioară se poate citi: DER ZEIT IHRE KUNST DER KUNST IHRE FREIHEIT" (Fiecărei epoci arta care i se cuvine, fiecărei arte libertatea sa).



La stânga: Otto Wagner, *Majolikahaus*, detaliu, 1898–1899. Viena.

Victor Horta, *La Maison du Peuple din Bruxelles (1897) într-o fotografie de epocă.* Sarcina de a proiecta un mare centru al vieţii sociale i-a fost încredinţată lui Victor Horta de Partidul Social-Democrat al Muncitorilor. Complexul, distrus astăzi, cuprindea birouri, magazine, o sală pentru spectacole şi o cafenea. Întreaga structură era bazată pe un schelet din fier, la vedere.

Arhitectura japoneză

Pavilion antic pentru ceai pe lac. Naha (Okinawa).



La dreapta: *Complexul de temple Itsukushima-jinja, văzut dinspre „marele torii", de pe apă*, 1241–1571. Miyajima. Situat în micul golf al Hiroshimei, la Marea interioară (Seto Naikai), templul era considerat odinioară unul dintre cele mai frumoase locuri din Japonia.



Dedesubt: *Sistemul de grinzi din Sala păsării Phoenix*, 1053. Templul Byodo-in (prefectura orașului Kyoto).



Din punct de vedere formal, arhitectura japoneză a fost puternic influențată de metodele de construcție ale culturii chineze (pp. 136–137) care au pătruns în Țara Soarelui-Răsare o dată cu răspândirea budismului, la jumătatea secolului al VI-lea d.Hr., în timpul domniei împăratului Kimmei. Până în acest moment, în Japonia, unde se folosea de altfel de ceva vreme scrierea chineză, dominase în exclusivitate cultul național al *shinto*: „calea zeilor", o religie animistă ce considera că diferite aspecte ale naturii și fiecare emoție capabilă să trimită la o dimensiune superioară sunt înzestrate cu spirit.
Dacă în secolul al XVI-lea relațiile cu Europa s-au intensificat datorită misiunilor protestante și catolice din regiune, începând cu jumătatea secolului al XVII-lea, Japonia se va închide timp de două secole într-o izolare totală, străinilor fiindu-le interzis să se apropie de țărmurile sale. La reluarea relațiilor cu Occidentul, o dată cu urcarea pe tron a împăratului Meiji (1867–1912), farmecul inconfundabil al civilizației japoneze va începe să atragă tot mai mult cultura occidentală care și astăzi continuă să vadă în Japonia o sursă de inspirație și de schimburi reciproce, mai ales în domeniul arhitecturii.

● ORIGINE ȘI CARACTERISTICI

Din cele mai vechi locuințe tradiționale (*haniwa*) s-au păstrat doar niște machete de teracotă care evidențiază afinități cu tipologiile locuințelor din alte țări din sud-estul Asiei. Casa rurală tipică, din lemn, hârtie și paie, avea probabil podeaua înălțată, o verandă anexată, acoperișuri cu pante largi, acoperite uneori cu trestie. Alte edificii care caracterizează arhitectura japoneză sunt templele, palatele, castelele fortificate, depozitele de orez pe palafite. Sistemele de construcție tradiționale s-au păstrat mai ales în privința caselor rurale și a complexelor monumentale ale templelor shintoiste: acestea sunt situate în interiorul unei incinte închise de o poartă trapezoidală (*torii*), cu o arhitravă profilată în afara stâlpilor de susținere. În planul templelor, predomină schema de tip sală, de o simplitate extremă, cu un stâlp exterior care susține timpanul. O variantă este planul cruciform, cu intrarea pe latura lungă. Fundamentală pentru aceste edificii este relația strânsă dintre structură și decorație. După răspândirea budismului în Japonia, vor fi frecvente, începând din secolul al VI-lea, templele în formă de pagodă, caracteristice culturii chineze, care până la urmă va influența și edificiile shintoiste.

● ORIENT ŞI OCCIDENT

Când, după aproape două secole de izolare, Statele Unite ale Americii au impus ţării shogunilor să-şi redeschidă porţile şi să reînnoade relaţiile cu restul lumii (1853), arta japoneză se va dezvălui privirilor uimite ale artiştilor occidentali. Monet ajunge chiar să-şi proiecteze grădina de la Giverny inspirându-se din xilogravurile policrome aduse din Extremul Orient, care se vor răspândi rapid. Momentul este foarte favorabil şi pentru sensibilitatea arhitecţilor, gata să răspundă stimulilor şi influenţelor unei tradiţii atât de diferite de cea greco-romană. De partea cealaltă, principalul punct de referinţă şi schimb de experienţă va fi arhitectul englez Josiah Conder care în 1874 a fondat la Universitatea din Tokyo Institutul de Arhitectură. Arhitecţii europeni şi americani încep să lucreze în Japonia. Dintre aceştia, Frank Lloyd Wright (pp. 342–343), care în 1916 proiectează Imperial Hotel din Tokyo (astăzi distrus), asistat de cehoslovacul Antonin Raymond, care va rămâne în Japonia până la sfârşitul vieţii, proiectând diverse edificii.

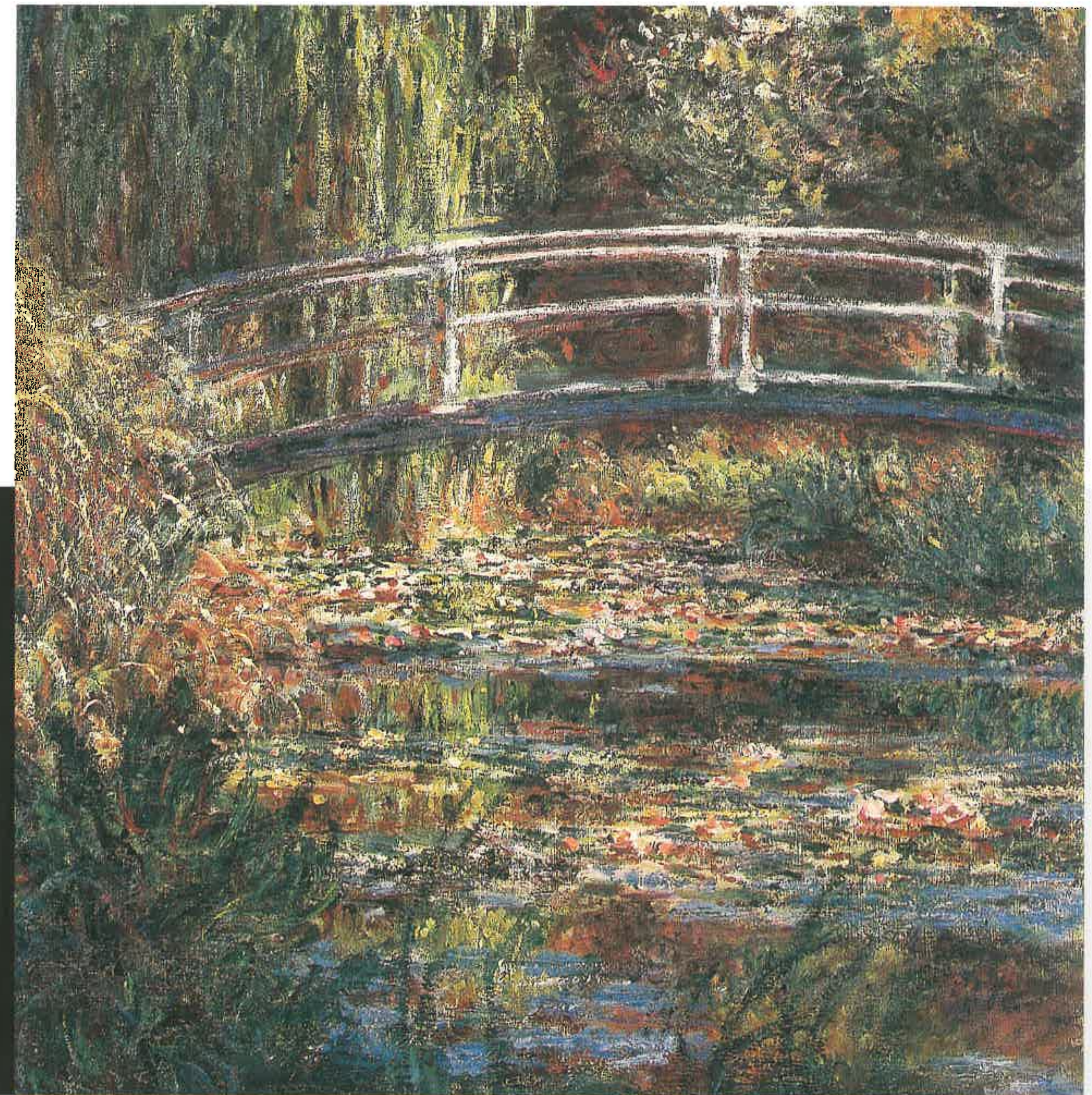
Mai ales în anii '50 ai secolului XX, arhitecţii japonezi încep să se impună la nivel internaţional cu proiecte avangardiste, graţie şi faimei dobândite de exponentul lor cel mai de seamă, Kenzo Tange (pp. 360–361). Dar arhitectura japoneză tradiţională continuă să constituie sursa de inspiraţie a arhitecturii occidentale: mai ales datorită esenţialităţii riguroase a încăperilor, extrem de luminoase graţie unor soluţii naturale precum amplele verande glisante, care dau adesea către grădini fermecătoare. Casa şi grădina constituie un binom aproape indisolubil, încât ideogramele *ka* şi *tei* – „casă" şi „grădină" – unite dau împreună conceptul de casă.



Deasupra:
Pavilion pentru ceai în Grădina Ritsurin,
Ritsurin Koen, Takamatsu.



Interiorul unei case japoneze moderne.



Claude Monet,
Heleşteul cu nuferi de la Giverny, 1917.
Paris, Musée d'Orsay.
Vederea înfăţişează grădina casei de la Giverny, în Normandia, unde Monet se stabilise în 1883.
Podul prezintă forma japoneză caracteristică, ce poate fi recunoscută şi în multe alte ilustraţii sau tablouri din epocă.



La dreapta:
Kano Akinobu,
Podul Ryogoku pe râul Sumida,
din seria *Vederilor din Edo*, începutul secolului al XIX-lea.
Tokyo, Muzeul Naţional.

Clasicismul modern

Chiar şi o mişcare precum *Art Nouveau,* un răspuns original la exigenţele societăţii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, avea să-şi afle curând critici şi oponenţi. Clasicismul modern se referă, convenţional, la opere şi personalităţi care în cursul primului deceniu al secolului XX au luat poziţie împotriva *Art Nouveau,* curent încă dominant la acea vreme. Nu era vorba, în acest caz, de o mişcare propriu-zisă, ci de figuri izolate ale căror intuiţii aveau să fie fundamentale pentru geneza noilor curente arhitecturale. Nu există, de altfel, o unitate a intenţiilor, dincolo de obiectivul de a propune o arhitectură capabilă să depăşească aspectele estetizante pe care *Art Nouveau* continua să le propună. Nu întâmplător, realitatea culturală care caracterizează anii precedenţi Marelui Război este numită şi protoraţionalism. Soluţiile propuse sunt variate, nu prezintă întotdeauna un nivel prea înalt şi nu sunt tot timpul centrate, dar sunt o ca mărturie clară a unui disconfort pe care *Art Nouveau* nu reuşise să-l înlăture.



Proiecte pentru fabrici care nu au fost niciodată realizate, Peter Behrens şi colaboratorii săi, cca 1909.



Deasupra:
Adolf Loos, *Looshaus în Michaelerplatz,* 1910, Viena.



Adolf Loos, *Casa Steiner*, 1910, Viena.



La dreapta:
Peter Behrens, *Detaliu al fabricii de turbine AEG,* 1909, Berlin.

● ADOLF LOOS

Iniţial, pe aceleaşi poziţii ca Otto Wagner, Adolf Loos (1870–1933) va renunţa curând la acestea, recunoscând în ideile Secesiunii un nou tip de dictatură, la fel de periculoasă ca aceea a stilurilor greco-romane sau neogotice. Ideea de arhitectură pe care o propune nu urmăreşte originalitatea cu orice preţ, privilegiind simplitatea şi eliminând ornamentarea clădirilor. Se poate afirma că Loos preia de la mişcarea *Arts and Crafts* acea dimensiune artizanală şi „umană" în practicarea arhitecturii care îl face să neglijeze proiectarea în favoarea unei prezenţe constante pe şantier pentru a verifica opţiunile şi soluţiile. Loos va influenţa puternic generaţiile următoare.





De sus în jos:
Auguste Perret, *Interiorul fabricii de confecţii Esders*, 1919, Paris.

Auguste Perret: *Interiorul Bisericii Notre-Dame*, 1923, Le Raincy (Seine-Saint Denis, Franţa).

● PETER BEHRENS

Figură de prim-plan în istoria arhitecturii industriale de la începutul secolului XX, germanul Behrens (1868–1940), inspirându-se din opera lui William Morris, se află în 1907 în fruntea Companiei Generale pentru Electricitate AEG, din Berlin, pentru care proiectează fabricile de turbine, clădirile administrative (p. 64), magazine şi produse de diferite tipuri, pe măsura capacităţii sale creatoare fertile (inventează chiar şi un caracter grafic). În acest răstimp, Behrens îşi consolidează un stil sobru şi plin de forţă, lipsit, în general, de un ascendent istoric, ilustrat şi prin utilizarea unor materiale noi.

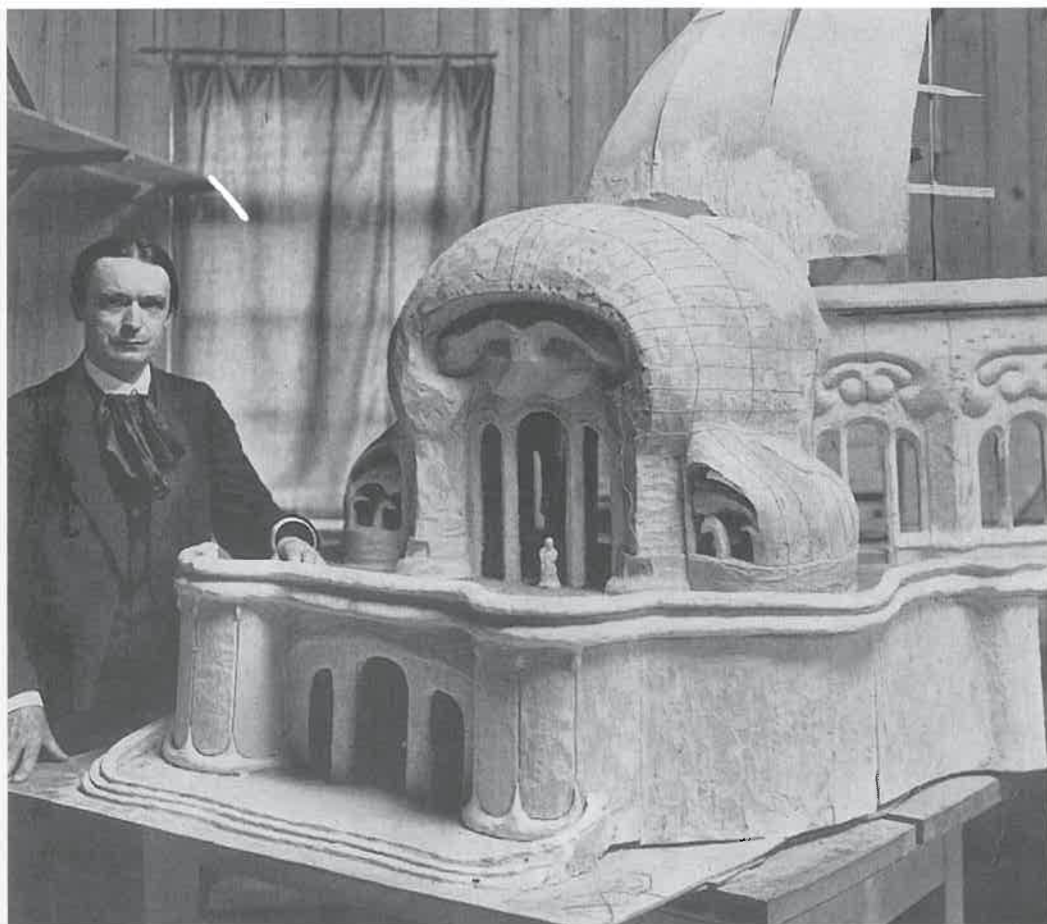
● TONY GARNIER

Educat conform idealurilor socialismului de la sfârşitul secolului al XIX-lea, arhitectul francez Garnier (1869–1948) se ocupă mai ales de problemele urbane legate de dimensiunea industrială, pe care reuşeşte să le pună în aplicare parţial în oraşul său natal, Lyon, unde, printre altele, realizează în 1915 Spitalul Edouard Herriot, cu pavilioane ample şi vesele, inteligent spaţiate între ele.

● AUGUSTE PERRET

Fiu de constructor (1874–1954), francezul Perret se numără printre primii arhitecţi care au utilizat betonul armat la vedere, fără a-i disimula funcţia portantă (ca de exemplu în cazul fabricii de confecţii Esders, la Paris); sau cu funcţie decorativă, cum se întâmplă în cazul Bisericii Notre-Dame din Le Raincy.

Arhitectura avangardistă



Rudolf Steiner în atelierul său, cu macheta primului Goetheanum (fotografie din 1914).



Rudolf Steiner, *Cel de-al doilea Goetheanum*, 1924–1928, Domach (Elveţia). Întemeietor al Universităţii Libere de Ştiinţe ale Spiritului şi promotor al antropozofiei, disciplină cu baze mistice menită să-l conducă pe om către izbăvirea spirituală, filozoful Steiner (1861–1925) i-a dedicat lui Goethe sediul centrului său de studii, concepând unul dintre cele mai deosebite exemple de arhitectură expresionistă. Pentru primul edificiu, în plan curbat, conceput integral din lemn (1913–1920), Steiner foloseşte şapte esenţe, în sintonie cu cele şapte principii ale doctrinei sale mistice. Distrus de un incendiu în 1922, Goetheanum este reproiectat şi reconstruit din beton armat de Steiner însuşi. În interior, unele săli sunt concepute asemenea unor grote ezoterice.

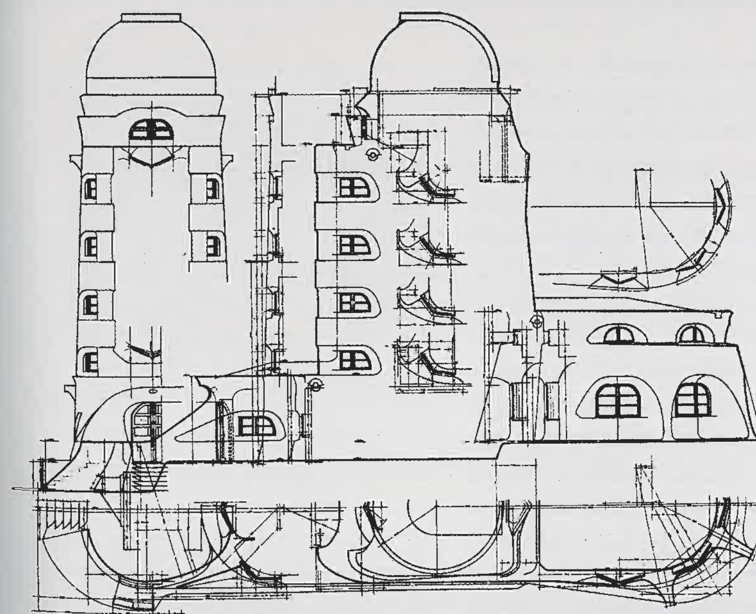
Demersul arhitecturii de a face *tabula rasa* din stilurile precedente este în strânsă legătură cu experimentele din domeniul picturii propuse de avangardele istorice. La începutul secolului XX, asistăm la naşterea unor limbaje arhitectonice care se prevalează de noile tendinţe artistice.

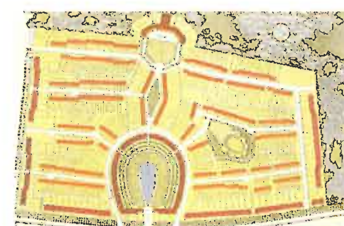
● EXPRESIONISMUL

În sens restrâns, „expresionismul" se referă la operele grupului de artişti care se reuniseră la Dresda, în 1905, în „Die Brücke" (Podul), pentru a promova forme expresive ale subiectivităţii, făcând abstracţie de educaţia academică. Tablourile lui Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff subliniază absurdul condiţiei umane, suspendată între durere şi moarte, făcând loc „strigătului primordial" care se află în fiecare dintre noi. Spre deosebire de ideile promovate, de exemplu, de Adolf Loos („Arhitectura nu este o artă. Orice lucru care serveşte unui scop trebuie să fie exclus din sfera artei"), arhitecţii care au îmbrăţişat aceste tendinţe favorizează creativitatea şi o fantezie situată la limita vizionarului împotriva funcţionalităţii. Arhitectura trebuie să emoţioneze prin forme organice, delicate, învăluitoare sau prin structuri care par să provină din lumea scânteietoare a cristalelor sau din universul fascinant şi misterios al peşterilor. Dezvoltându-se în mare parte din *Art Nouveau*, inspirându-se din lumea vegetală şi animală, apropiindu-se de formele lui Gaudí şi cu unele influenţe din Behrens (primele încercări de arhitectură industrială cu un puternic impact vizual), expresionismul în arhitectură îşi are principalii exponenţi în persoana unor arhitecţi germani, autori ai unor proiecte în mare parte distruse astăzi sau nerealizate, poate şi din cauza caracterului lor utopic. Îi amintim pe Hans Poelzig (1869–1936), creatorul, în 1918, al Grosses Schauspielhaus din Berlin, un enorm teatru de masă cu o capacitate de 5 000 de locuri, demolat în anii '70 ai secolului trecut; Erich Mendelsohn (1887–1953), care a proiectat în 1920 turnul Observatorului şi Institutul Astrofizic din Potsdam; Bruno Taut (1880–1938), foarte atent la problemele urbanismului şi ale arhitecturii sociale, care a rămas celebru prin Glashaus, realizată în 1914, prin Deutscher Werkbund din Köln (un pavilion de sticlă, în interiorul căruia reflexele apei din bazin interacţionau cu lumina filtrată de cupolă); Fritz Hoger (1877–1949), care a repus în valoare un material precum cărămida şi, în mod special, clincherul. Perioada de anvergură europeană a expresionismului a reprezentat o contribuţie remarcabilă şi pentru dezvoltarea celorlalte avangarde istorice şi a influenţat arhitecţi precum Gropius (pp. 350–351) şi Mies van der Rohe (pp. 352–353).

Erich Mendelsohn, *Vedere asupra Turnului Einstein (Einsteinturn) şi secţiune*, 1920, Potsdam. Observatorul astronomic a fost comandat arhitectului german de către Einstein-Stiftung, în vederea perfecţionării cercetărilor din domeniul analizelor spectrale, în cadrul teoriei relativităţii. Agresivitatea şi consistenţa ne permit să asociem unele dintre schiţele pentru acest proiect (p. 337) cu trăsăturile caracteristice ale celor mai remarcabile opere expresioniste.







Bruno Taut şi Marin Wagner, *Planimetria cartierului Britz (1925–1927) la Berlin*.



Bruno Taut şi Martin Wagner, *Cartierul Britz pe Liningstrasse*, 1925–1927, Berlin. Născut la Königsberg, impresionat de la o vârstă fragedă de „arhitectura de cristal" (*Glasarchitektur*), Bruno Taut aderă în 1918 la expresionism. Lucrează ulterior la Berlin, Köln, Stuttgart, Dresda, Frankfurt şi, la începutul anilor '20, este arhitectul urbanist al oraşului Magdeburg. Va părăsi Germania în momentul instaurării nazismului şi, după călătorii în Japonia şi Rusia, îşi va sfârşi viaţa la Ankara.

Fritz Hoger, *Chilehaus*, 1922–1924, Hamburg. Colţurile ascuţite conferă un dramatism specific grandiosului edificiu, în timp ce cărămida dobândeşte valoare decorativă.



Josef Gočár, *Intrarea în casele gemene de la Hradcany*, 1912. Praga, strada Tychonova (fotografie de epocă). Arhitect, urbanist și pedagog, Gočár (1880–1945) este unul dintre principalii exponenți ai mișcării cubiste cehe, susținut de critici precum Vaclav Stec și Vincenč Kramar.



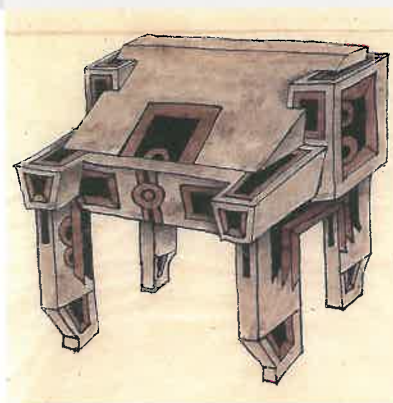


Giacomo Balla, *Cânt patriotic în piața din Siena*, 1915.



Pavel Janák, *Studiu pentru un monument închinat victimelor războiului*, 1917.

Antonin Prochazka, *Proiect pentru masă de scris*, 1916. Brno, Galeria moravă.



● FUTURISMUL

Prin *Manifestul* lui Marinetti (20 februarie 1909), futurismul ironiza conformismul burghez, salutând civilizația industrială ca pe un imn al modernității. Se nasc miturile progresului: viteza, mașina, electricitatea, războiul. La sfârșitul Marelui Război, semnele incipiente ale crizei sociale duc la dizolvarea mișcării, dar în jurul lui Balla, Depero și Marinetti care, în 1915, prevăzuseră *Reconstrucția futuristă a Universului*, a luat naștere o a doua fază care atrage noi artiști și se răspândește în întreaga lume. Deși – așa cum reiese din *Manifestul* lui Marinetti și Sant'Elia, din 1914 – anticipase pozițiile lui Le Corbusier (pp. 348–349) și Gropius, din arhitectura futuristă nu s-a păstrat nimic, cu excepția schițelor sau proiectelor lui Sant'Elia (pp. 338–339) și a unor clădiri și proiecte ale lui Mario Chiattone (1891–1957).

● CUBISMUL

Pe cât de mare este faima stilului în pictură, în istoria avangardelor secolului XX, grație experimentelor lui Picasso și Braque, contribuția directă a acestui curent în arhitectură este minoră: singurele edificii cu adevărat cubiste sunt cele proiectate în Cehoslovacia, între 1912–1915, de arhitecți din Boemia, care au proiectat și piese de mobilier sau obiecte. Dar breșele create de artiștii cubiști cu privire la situarea obiectelor în spațiu și viziunea asupra lumii aveau să influențeze puternic o seamă de mari arhitecți precum Le Corbusier (care a fost și pictor cubist) și olandezul Theo van Doesburg.

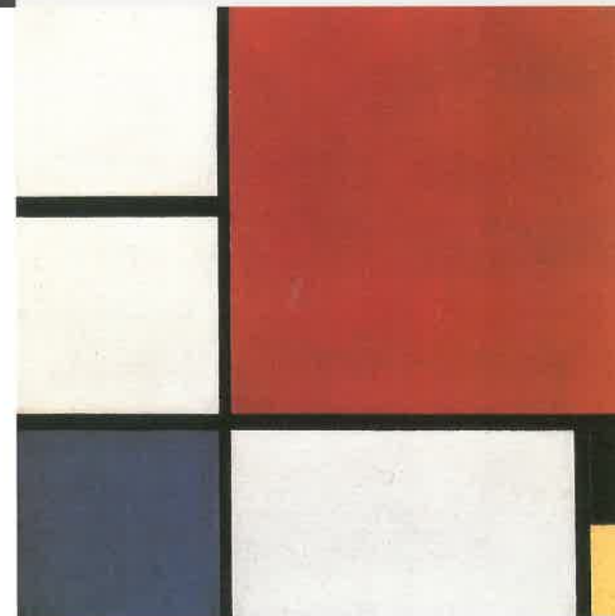


Jacobus Johannes, Pieter Oud, *Café de Unie*, 1924–1925. Rotterdam. Firmele constituie o parte integrantă a proiectului.

Gerrit Rietveld, *Casa de mobilă Truus Shroeder*, 1924. Utrecht. Pereții și montanții creează în spațiul tridimensional un ritm identic celui din tablourile lui Mondrian.



Piet Mondrian, *Compoziție*, 1929, Belgrad, Muzeul Național.



● „DE STIJL" SAU NEOPLASTICISMUL

Fondată la Leiden, Olanda, în 1915 de Theo van Doesburg (1883–1931), pictor și ulterior arhitect, revista *De Stijl* a fost timp de cincisprezece ani instrumentul dialectic al unui grup de graficieni, arhitecți și pictori (printre care și Piet Mondrian) care împărtășesc idealurile de ritm, economie de mijloace expresive și rigurozitate a construcției. Cunoscută și sub numele de „neoplasticism", mișcarea vizează o transformare radicală a artei, ridicându-se împotriva confuziei „vizionare și dinamice" (Mendelsohn) a expresionismului Școlii din Amsterdam. Ca și în tablourile lui Mondrian, clădirile prezintă linii verticale și orizontale, culori primare (roșu, galben și albastru), suprafețe netede. Grupul se va dizolva la moartea lui Van Doesburg, dând naștere unor tendințe artistice care vor influența raționalismul.

● CONSTRUCTIVISMUL

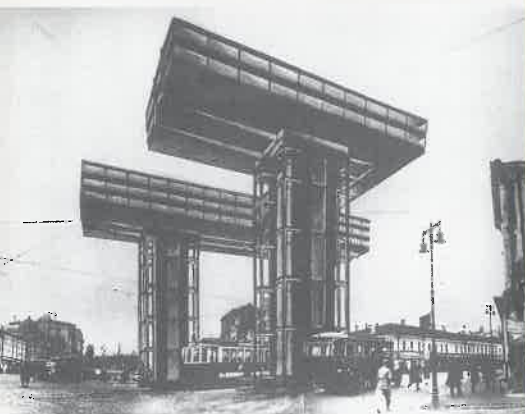
Introdus în 1913 de criticul rus Punin pentru a descrie structurile metalice subțiri, ca niște mașini, realizate de Vladimir Tatlin, termenul constructivism a intrat apoi în uz pentru a defini ideologia estetică afirmată în URSS la începutul anilor '20. Apropiindu-se de poetica futurismului, al cărui avânt revoluționar și propuneri formale le împărtășește, noua formă expresivă, care se manifestă într-un spațiu amplu, de la pictură la sculptură, de la arhitectură la teatru, se opune esteticii burgheze pentru a reîntemeia o artă pentru mase. Spre deosebire de futurismul italian, de care avea să se detașeze o dată cu venirea la putere a fascismului, constructivismul mizează pe o structură de stat care, inițial, pune în practică aspirațiile marxist-leniniste. În 1932, autocrația stalinistă va suprima grupurile artistice, întrerupând procesul de transformare conceput la acea vreme de Troțki ca proiect al unei „revoluții permanente". Paradoxal, simbolul cel mai semnificativ al constructivismului rămâne modelul unei „sculpturi arhitectonice" proiectate de Tatlin pentru monumentul închinat Internaționalei a III-a, care nu va fi însă realizat: o spirală dublă, de proporții enorme, suspendată ca un pod deasupra Nevei. În acest moment de maximă creativitate, doar câteva din proiectele imaginate se vor materializa: între acestea, Palatul Muncii din Moscova și sediul *Pravdei* la Leningrad, proiectate de frații Vesnin, specializați în cluburi muncitorești și în teatre. Fundamentală în privința raporturilor cu Europa Occidentală, unde lucrează în mai multe etape, este personalitatea arhitectului El Lissitzky, care, în anii '20, avea să se apropie de cercul artiștilor de la De Stijl. Lui i se datorează formularea unei definiții sintetice, dar cuprinzătoare a constructivismului, în comentariul entuziast la Palatul *Pravdei* din Leningrad: „Toate accesoriile, indicatoare, reclame, ceasuri, megafoane, ascensoare, sunt parte integrantă a proiectului și sunt sintetizate într-un tot unitar. Aceasta este estetica constructivismului" (1929). Konstantin S. Melnikov (1890–1975), în schimb, este cunoscut pentru Clubul muncitoresc Rusakov din Moscova, caracterizat de volume geometrice netede, distribuite în formă de evantai.



Konstantin Stepanovic Melnikov, *Clubul muncitoresc Rusakov*, 1927–1929. Moscova. Parterul clădirii cuprinde un auditoriu; cele trei elemente profilate în afară găzduiesc tot atâtea auditorii: un fel de edificiu multisală *ante litteram*.



El Lissitzky, *Desen pentru Wolkenbügel* („Cuierul de nori"), 1924–1925. El Lissitzky însuși a dat denumirea de „cuierul de nori" acestei ingenioase clădiri pentru birouri, care nu a fost însă construită și care fusese concepută ca un fel de zgârie-nori format din numeroase blocuri distribuite pe orizontală.



Deasupra: El Lissitzky, *Fotomontaj al proiectului pentru Wolkenbügel* („Cuierul de nori"), 1924–1925.



El Lissitzky, *Axonometrie a Stadionului Internațional Roșu pe Colinele Lenin*, 1925.



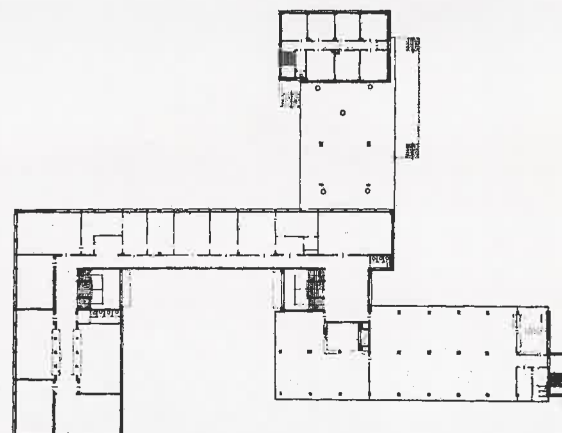
Pavilionul sovietic la Expoziția Presei din Köln, 1928.

Mişcarea modernă



Walter Gropius, *Planul clădirii Bauhaus*, 1925–1926. Dassau. Complexul este compus din două corpuri: unul rectangular care găzduieşte săli de curs şi laboratoare şi unul în formă de L, în care se află un auditoriu, scena, bucătăria şi cantina. Clădirea cu cinci etaje găzduieşte 28 de locuinţe pentru studenţi, băi şi sală de sport, în timp ce podul care traversează strada cuprinde birourile administrative.

Walter Gropius, *Intrarea principală a Şcolii Bauhaus, cu podul construit pe două niveluri*, 1925-1926. Dassau.

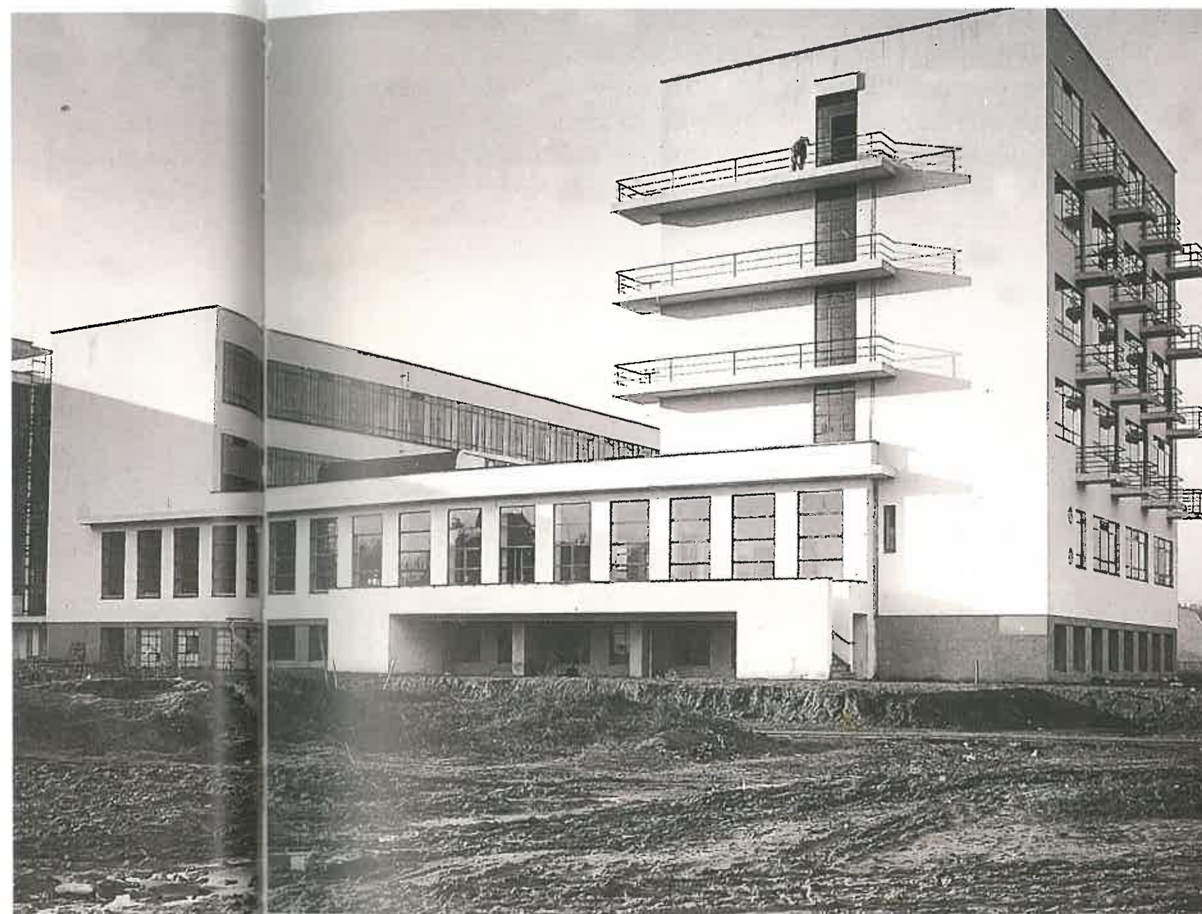


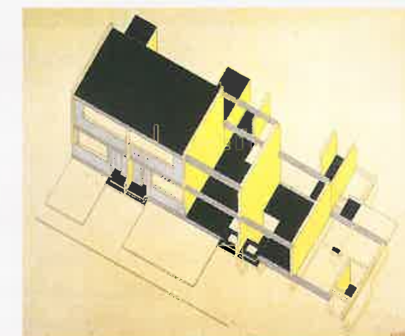
La începutul perioadei interbelice se afirmă în mod decisiv realitatea economică a industriei care a dat naştere unei noi problematici urbanistice şi necesităţii unei arhitecturi populare. Aspiraţiile teoretice ale primelor avangarde, legate în mare parte de programul de „schimbare" a lumii, dobândesc o anvergură universală. Unele propuneri, precum cele cubiste, sunt respinse în arhitectură; altele, precum ideile futuriste cu privire la oraşul industrial, sunt absorbite şi reelaborate conform principiilor unui raţionalism absolut.

● O SALBĂ DE NUME

Definiţia de „mişcare modernă" îşi face intrarea în istoriografia arhitecturii în 1936, când Nikolaus Pevsner scrie *Pionierii mişcării moderne de la William Morris la Walter Gropius*. Textul a apărut la patru ani după expoziţia amenajată la Museum of Modern Art din New York, intitulată *Modern Arhitecture* – un omagiu închinat acelui tip de arhitectură ale cărei principii erau întemeiate pe raţionalism, care îi includea pe marii maeştri precum Wright, Le Corbusier, Gropius, pentru a-i aminti numai pe cei mai cunoscuţi. De aici provine, de altfel, şi celălalt nume al mişcării: „raţionalism". Ideea conducătoare a mişcării moderne este cuprinsă în axioma formulată de Sullivan, „forma urmează funcţiunii": o clădire sau un obiect capătă un anumit aspect nu din motive estetice, ci pentru a satisface exigenţele destinaţiei lui. Din acest motiv se vorbeşte şi de „funcţionalism", calitate esenţială a mişcării moderne.

Walter Gropius, *Bauhaus văzut dinspre sud-est*, 1925–1926. Dassau. La dreapta, clădirea cu cinci etaje cuprinde locuinţele-atelier pentru studenţi. Braţul de legătură, cu mari ferestre separate, este cel care găzduieşte cantina, scena şi un auditoriu. La stânga se află corpul de clădire cu laboratoarele.





Deasupra: Walter Gropius, *Axonometrie a planului de construcţie pentru Cartierul de locuinţe din suburbia Dassau-Torten*, 1926–1928.

Dedesubt: Walter Gropius, *Suburbia Dassau-Torten – vedere de ansamblu*, 1926–1928.

● BAUHAUS

Am amintit istoria Bauhaus-ului (p. 31), celebra şcoală de arte aplicate şi design industrial întemeiată de Walter Gropius la Weimar, în 1919, care a fost şi prima şcoală modernă de arhitectură. Sediul acesteia, transferat în 1925 la Dassau, din cauza ostilităţii mediului academic şi burghez de la Weimar, a fost proiectat de Gropius, în beton armat şi sticlă, conform unor principii funcţionaliste riguroase, făcând din acesta un manifest al mişcării moderne.

Dispus pe mai multe planuri şi alcătuit din mai multe corpuri, în funcţie de activităţile desfăşurate (cu săli de curs, dormitoare pentru studenţi, auditoriu), edificiul prezintă un pod cu două niveluri care traversează strada şi conduce la marele *curtain wall* cu laboratoare. „O clădire care reflectă spiritul contemporan se detaşează de forma reprezentativă a faţadei simetrice. Trebuie să te plimbi de jur împrejurul acesteia pentru a-i putea surprinde aspectul tridimensional şi pentru a înţelege funcţiile elementelor sale", scrie Gropius despre Bauhaus. Formele simple şi geometrice răspund dorinţei de claritate şi ordine care fusese deja evidenţiată de De Stijl şi care, în acest moment, se îndreaptă spre căutarea unei „noi obiectivităţi" (o altă componentă a raţionalismului), în care nimic nu trebuie să fie emoţional şi subiectiv.



● RAŢIONALISMUL EUROPEAN

Prin întemeierea Bauhaus-ului (închis în 1933 de guvernul nazist), Germania devine lider în definirea idealurilor mişcării moderne care pot fi sintetizate astfel: arhitectul este învestit cu o funcţie socială; trebuie să producă un profit maxim pentru colectivitate cu eforturi economice minime; este total interzisă orice formă de ornamentare inutilă şi costisitoare, în favoarea formelor raţionale care să-şi îndeplinească funcţia cât mai bine; toate aceste probleme sunt corelate: arhitectul trebuie să-şi asume responsabilitatea, proiectând totul, „de la lingură la oraş". Prin urmare, nu se poate face abstracţie de relaţiile pozitive cu industria, care îi valorifică potenţialul, şi de atenţia considerabilă acordată unei arhitecturi populare, înţeleasă şi ca datorie morală a guvernelor, pentru garantarea acelui minim indispensabil vieţii unei persoane. Problema este abordată metodic, studiindu-se măsurile şi soluţiile optime pentru diferitele tipuri de locuinţă şi pentru orientarea complexelor arhitectonice. Se ajunge la prevederea parcursurilor indivizilor în cadrul complexelor rezidenţiale.

Teoria este pusă în practică în operele lui Ernst May (1886–1970), consilier însărcinat cu arhitectura civilă la Frankfurt pe Main, şi ale lui Hans Scharoun (1893–1972), asesor al reconstrucţiei Prusiei Orientale în perioada 1919–1925. Şi Gropius proiectează clădiri rezidenţiale, opţiunile sale privilegiind aspectele tehnice, economice şi sociale. Dimensiunea colectivistă este exasperată la maximum în proiectele arhitecţilor ruşi pentru case comune şi pentru complexe urbane de dimensiuni prestabilite. Teoretic, această idee nu se îndepărtează foarte mult de ceea ce avea să facă Le Corbusier cu unităţile de locuinţe din Marsilia (p. 45 şi 349): arhitectul elveţian, unul din importanţii exponenţi ai mişcării moderne, va ajunge la acest rezultat prin intermediul casei-model expuse în Pavilionul grupului Esprit Nouveau.

● ALTE CURENTE

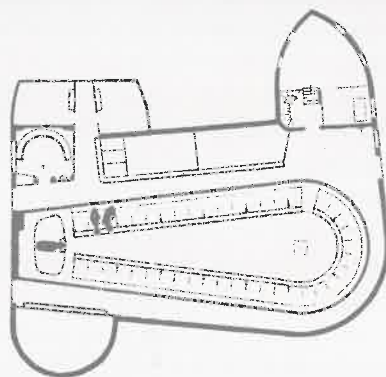
Arhitecţii nu se mulţumesc numai să proiecteze. Caracterul universal al mişcării moderne şi al încercării sale de omologare în vederea îmbunătăţirii calităţii vieţii este demonstrat de inaugurarea Congreselor Internaţionale de Arhitectură Modernă, CIAM, unde se confruntă idei şi metodologii arhitecturale, acordându-se o atenţie constantă realităţilor sociale şi economice, rezultând astfel o serie de opţiuni formale care se constituie în noi curente, precum cel al raţionalismului italian (Adalberto Libera), susţinut iniţial de fascism. O figură izolată, dar fundamentală pentru dezvoltarea arhitecturii organice şi, în parte, a celei ecologice, este germanul Hugo Häring (1882–1958) care prin conceptele de *Organwerk* („opera organică" al cărei ţel este funcţionalitatea) şi *Gestaltwerk* („opera formală", depinzând de prima şi cauză a schimbării formale), îi va influenţa pe Alvar Aalto (pp. 354–355) şi Scharoun.

● EXPERIENŢA AMERICANĂ

Ideea unei arhitecturi organice, născută din experienţe independente de căutările europenilor, este principiul călăuzitor al raţionalismului american, dezvoltat în jurul Şcolii de la Chicago. Punctul de plecare a acesteia se regăseşte în reflecţiile sculptorului Horatio Greenough (1805–1852) care, spre deosebire de opţiunile eclectice ale secolului al XIX-lea, indicase natura ca model de referinţă în vederea creării unor forme noi. Conceptul – epurat de implicaţiile teologice prezente la Greenough – a fost preluat de Sullivan (p. 340), pentru care în natură „forma urmează funcţiunii". În acest fel, funcţionalismul, supunându-se legilor naturii, nu este mecanicist aşa cum se teoretizează în Europa. Nu întâmplător Frank Lloyd Wright ţine seama şi de casele coloniale americane (p. 342). Pentru el, spaţiul de locuit trebuie să se afle într-un raport de continuitate cu exteriorul şi fiecare element, deşi parte a unui ansamblu, capătă o identitate proprie. Mişcarea americană se prevalează de personalităţile arhitecturii europene emigrate în SUA în timpul nazismului. Puterea economică a SUA a permis realizarea unor complexe arhitecturale de neînchipuit până atunci în Europa, obligându-i pe arhitecţi să înfrunte probleme noi de urbanism.

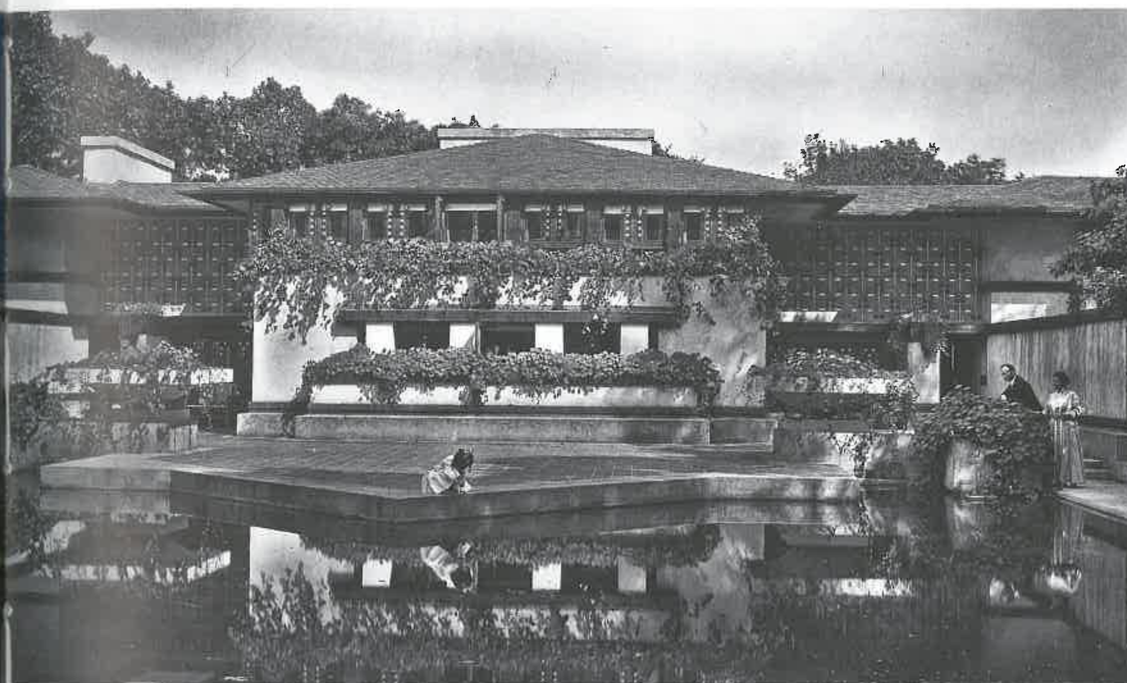


Deasupra: Le Corbusier şi Pierre Jeanneret, *Interiorul casei-model*, Expoziţia Internaţională de Arte Decorative, pavilionul grupului Esprit Nouveau (Paris, 1925). La inaugurarea expoziţiei, Pavilionul grupului Esprit Nouveau a stârnit atâta indignare, încât a fost ascuns de o palisadă. Fotografia de epocă înfăţişează interiorul unei camere de locuit pentru vile concepute în întregime din beton armat şi prefabricate astfel încât să reducă considerabil costurile de construcţie.

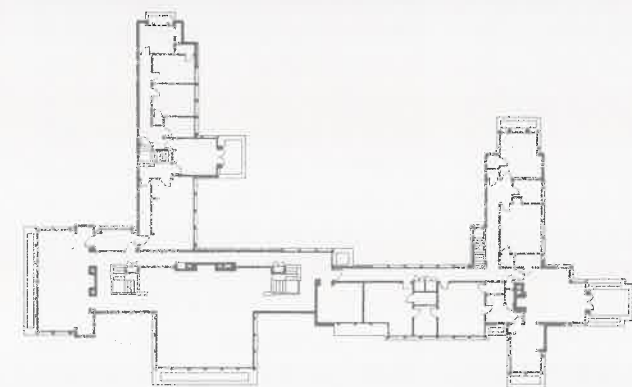


La dreapta: Hugo Häring, *Planul fermei-model de la Gut Garkau*, 1924–1925. Lübeck. Spaţiile interioare, în mod special marele dispozitiv de hrănire a animalelor în formă de U, condiţionează planul edificiului, proiectat pentru un vast complex agricol realizat doar parţial.

Sus: Adalberto Libera, *Casa Malaparte*, 1938–1943. Capri. Proprietate a scriitorului Curzio Malaparte, vila concepută de Libera (p. 186), exponent al Grupului 7 şi al Mişcării Italiene pentru Arhitectura Raţională, a rezolvat inteligent raportul dintre tradiţie şi modernitate. Ascunsă pe vârful Capului Masullo, clădirea este dispusă pe trei niveluri: pivniţe, parterul rezervat dormitoarelor şi etajul unu, deasupra se află terasa, la care se ajunge pe scara care constituie şi o parte a acoperişului clădirii.



Sus: Frank Lloyd Wright, *Vedere dinspre grădină a Casei Coonley*, 1908. Riverside (Illinois). Casa concepută de Wright pentru Avery Coonley, cufundată în verdeaţă, are suprafeţele faţadei decorate cu ceramică smălţuită cu motive geometrice.



La dreapta: Frank Lloyd Wright, *Planul Casei Coonley la Riverside*. Dispunerea planului confirmă atenţia acordată de Wright interacţiunii dintre unitatea structurii şi fiecare element arhitectural în parte.

Deasupra: *Vedere aeriană a oraşului New York în anii '30*.

International Style


Le Corbusier, *Capela Notre-Dame-du-Haut*, 1950–1954, Ronchamp (Franța).

După al doilea război mondial, mișcarea modernă va continua să domine arhitectura internațională; în paralel, se afirmă tot mai puternic și un proces de revizuire care, evoluând către o critică deschisă, va da naștere, începând cu anii '60, unor soluții variate.

● ISTORIA UNUI NUME

Denumirea *International Style* indica inițial arhitectura „modernă" produsă în Europa în deceniul 1922–1932. Cu acest termen o definiseră istoricul Henry-Russel Hitchcock și arhitectul Philip Johnson în *The International Style. Arhitecture since 1922 (Stilul internațional. Arhitectura începând cu anul 1922)* – publicată cu ocazia expoziției de arhitectură modernă de la New York pe care am amintit-o și care fusese organizată în 1932 de același Johnson, director la Museum of Modern Art. În acest volum erau codificate principiile stilistice considerate fundamentale pentru operele din acea perioadă: arhitectura ca volum; ordinea și claritatea proiectului; negarea oricărei forme de decorație în favoarea atenției pentru detalii, care trebuie să fie executate cu o meticulozitate absolută. Acest canon estetic avea să devină în scurt timp internațional, iar termenul *International Style,* considerat potrivit pentru a reda dimensiunea globală a raționalismului, avea să fie extins pentru a desemna și experimentele arhitecturale din perioada postbelică: până la sfârșitul anilor '60, acesta avea să fie limbajul oficial – cu multe variante, desigur – al arhitecturii moderne, din Japonia până în SUA, din Suedia până în Australia.

● MOȘTENIREA MAEȘTRILOR

Saltul epocal care se înregistrează după al doilea război mondial nu corespunde și unei schimbări de generație. Cei care asiguraseră faima arhitecturii raționaliste în perioada interbelică erau aceiași care se aflau și în fruntea renașterii postbelice. Cu excepția lui Le Corbusier care, după ce obținuse cetățenia franceză, se pusese la dispoziția regimului militarist al generalului Pétain, mulți alții, de la germanii Gropius și Mies van der Rohe, de la maghiarul Breuer la austriacul Neutra, emigraseră în SUA în timpul regimului nazist: lor le-a revenit sarcina programării limbajului arhitectonic al viitorului. Și CIAM se vor relua în această perioadă. Toți marii maeștri ai acestei generații au fost activi cel puțin până la jumătatea anilor '60, iar *International Style* a sfârșit prin a deveni un fel de dictatură culturală de care chiar unii dintre acești arhitecți s-au detașat, cel puțin parțial.

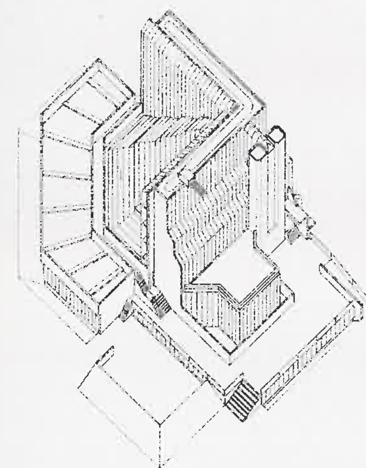
● VARIAȚIUNI PE ACEEAȘI TEMĂ: BRUTALISMUL

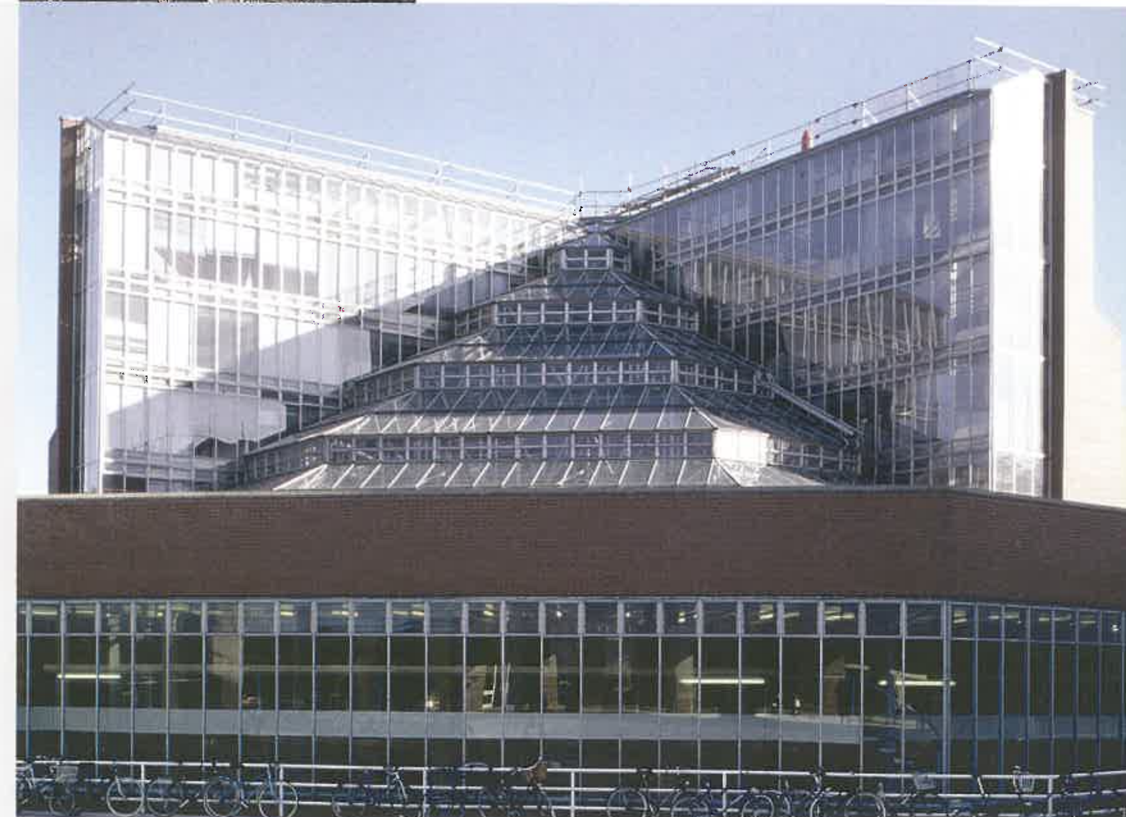
Operele lui Le Corbusier, printre care capela de la Rochamp, proiectele pentru Chandigarh, în India (p. 29), les Maisons Jaoul la Neuilly, sunt considerate punctele de plecare aflate la baza unei noi poetici a betonului: brutalismul. Termenul a fost introdus în Anglia, în 1954, pentru a defini proiectele arhitectului elvețian, în care își are originea acest curent stilistic ce privilegiază structurile din beton armat aparent (în franceză *béton brut*). Precedente ale acestuia pot fi identificate în „clasicismul modern" al lui Perret (p. 171), dar Le Corbusier inovează tradiția, recuperând expresivitatea care fusese condamnată de raționalism. Această tradiție a avut discipoli pretutindeni: din Italia până în Anglia, din SUA până în America Latină (unde se remarcă personalitatea brazilianului Oscar Niemeyer, a cărui faimă îl va purta și în Italia, Franța și Algeria).

● METABOLISMUL

În Japonia ia naștere curentul „metabolismului". Pe urmele lui Kenzo Tange (pp. 360–361), care lucrase în atelierul lui Kunio Maekawa (1905–1986), la rândul său colaborator al lui Le Corbusier, ideile maestrului elvețian ajunseseră până în Imperiul Soare-lui-Răsare. Decizia de a lăsa betonul aparent este însoțită de o regândire a raportului dintre spațiul public și cel privat, ajungându-se la reducerea acestuia din urmă la „capsule" de înaltă tehnologie, posibil de înlocuit în caz de uzură sau din alte motive, ca un fel de metabolism. Această parcelare a spațiului readuce în discuție ipoteza unor megastructuri articulate, în care proiectul arhitectural să se adapteze exigențelor, într-o formă aproape „proteică" și „biologică". Neajungând la rezultatele scontate, mișcarea metabolistă s-a dizolvat după Expoziția Internațională de la Osaka, din 1970: noile experimente vor fi abordate apoi separat de fiecare personalitate artistică.


Kisho Kurokawa, *Karuizawa Capsule House*, 1972, Tokyo.




James Stirling (împreună cu Michael Wilford și Malcolm Higgs), *Facultatea de Științe Istorice*, 1964–1967, Cambridge (Anglia). Cele două aripi spectaculoase, desfășurate pe șapte etaje, găzduiesc birouri și spații pentru seminarii, amenajate în unghi drept în jurul marii săli de lectură a bibliotecii acoperite cu sticlă, în partea inferioară se află depozitul de cărți.

Jos:
Ludwig Mies van der Rohe, *Macheta proiectului pentru zgârie-norul din sticlă de la Berlin*, 1922.





La dreapta:
Ludwig Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive, 860–880 Chicago*, 1948–1951. Chicago (Illinois). Două „turnuri pentru apartamente" foarte înalte, concepute fără terase sau balcoane, garantând o rigoare geometrică absolută.

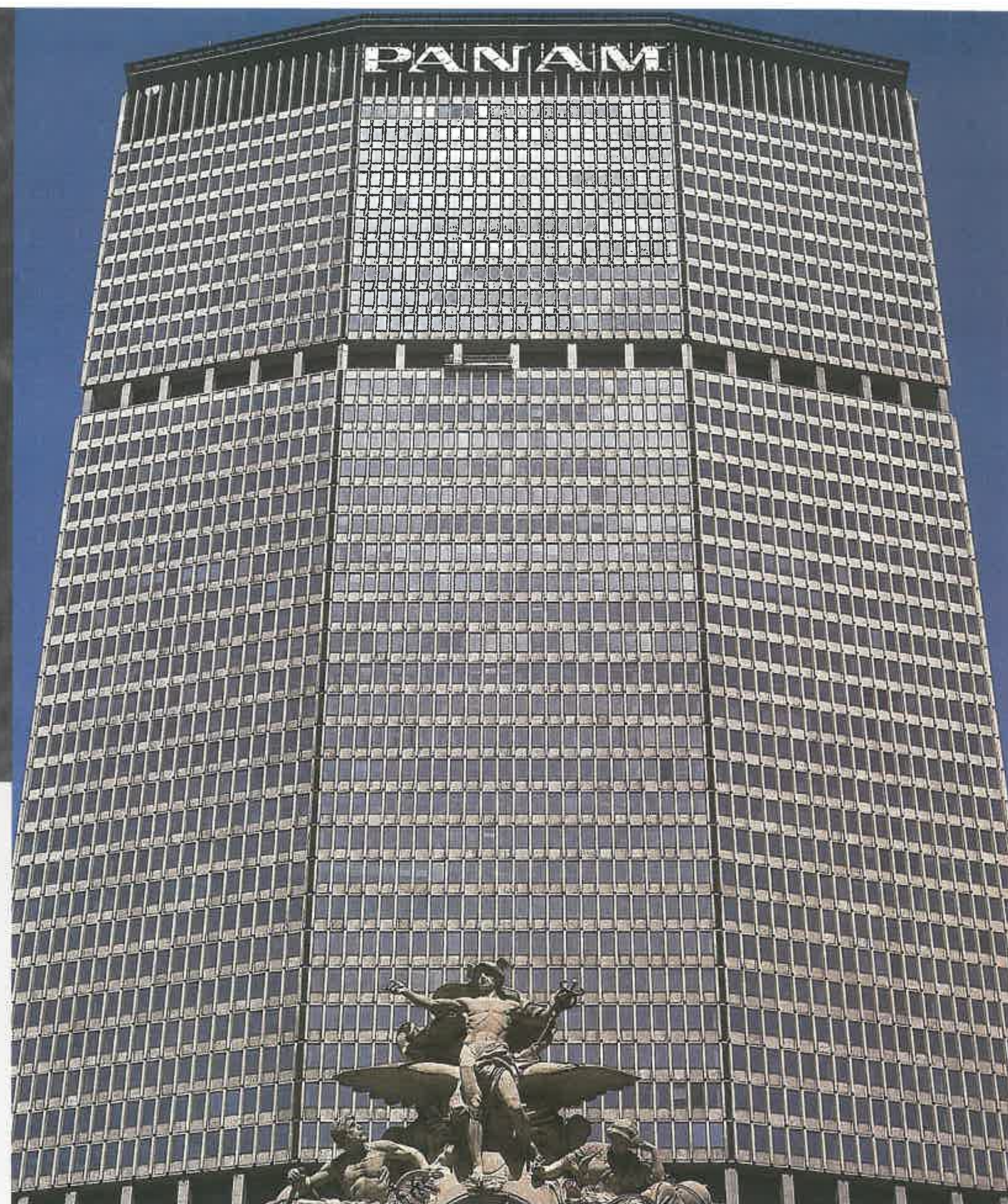


Eliel și Eero Saarinen, *Clădirile General Motors din Detroit (Michigan) într-o ilustrată din epocă*, 1951.



Sus:
Ludwig Mies van der Rohe, *Intrarea în Seagram Building, cu pasajul acoperit în prim-plan*, 1954–1958, New York.

La dreapta:
Walter Gropius (Studioul TAC), *Pan American Building*, 1958–1963. New York. Clădirea, dotată cu un heliport în partea superioară, este un imens turn cu bază octogonală, susținută de o structură de oțel și delimitată de o rețea de beton precomprimat.



● EUROPENII ÎN SUA

Opera lui Ludwig Mies van der Rohe (pp. 352–353) nu a trădat principiile teoretice ale mișcării moderne. Emigrat în SUA în 1938, după ce încercase zadarnic o colaborare cu regimul nazist, arhitectul german s-a conformat potențialului imens oferit de țara de adopție, în concordanță cu exigențele și prerogativele societății americane care corespundeau și înclinațiilor sale artistice. La mai mult de 20 de ani de la primele sale schițe de zgârie-nori, Mies van der Rohe a realizat o serie de zgârie-nori transparenți precum cristalul de rocă. Printre aceștia se numără și celebrul Seagram Building care s-a născut în 1956 ca urmare a colaborării sale cu Philip Johnson, fiind unul dintre primii zgârie-nori ai „noii generații", cu o fațadă continuă din metal de culoarea bronzului și sticlă fumurie atermică.

Neacceptând compromisuri, Mies van der Rohe este considerat steaua călăuzitoare a raționalismului, fiind luat drept model de mari personalități precum Eero Saarinen (1910–1961), arhitect de origine finlandeză, emigrat în SUA pe urmele tatălui său Eliel (1873–1950), împreună cu care deschide un atelier și colaborează la realizarea clădirilor General Motors, inspirate în parte de marele complex IIT din Chicago (Illinois Institute of Technology, proiectat în 1946 de Mies van der Rohe).

● GROPIUS ȘI TAC

Gropius (pp. 350–351) părăsise Germania nazistă cu speranța de a reveni. După ce s-a stabilit inițial la Londra, va pleca definitiv în America, în 1937, unde, în afară de activitatea academică, în 1947 va întemeia, împreună cu șase colegi mai tineri, TAC (The Architects Collaborative): atelierul, care funcționa la nivel internațional, a fost considerat principalul „răspunzător" de criza limbajului arhitectural provocată de *International Style*. Lecția lui Gropius a fost preluată de discipolii americani ai acestuia care, luând-o fiecare în direcții diferite, s-au abătut de la poziția maestrului. Printre ei se numără Ieoh Ming Pei (p. 365) și Marcel Breuer (1902–1981), acesta din urmă optând pentru o recuperare a unui limbaj regionalist, grație utilizării materialelor autohtone, precum lemnul și piatra spartă.









La stânga: Studioul BBPR, *Turnul Velasca*, 1950–1958. Milano. Ernesto Nathan Rogers, asociat al atelierului care a proiectat edificiul, teoretizează „preexistențele ambientale", mai precis valențele arhitectonice legate de istoria locală, care trebuie să sugereze soluții moderne, dar nu alienante. Astfel, turnul, înalt de 99 de metri, amintește unele detalii ale Castelului Sforza și ale domului din Milano.

Deasupra: Ignazio Gardella, *Casa alle Zattere, Condominio Cicogna*, 1953–1958. Veneția. Gardella, unul dintre maeștrii raționalismului italian, interesat, în aceste lucrări, de limbaje arhitecturale locale, creează o operă modernă, dar încărcată de sugestii istorice și artistice.

Jos: Pier Luigi Nervi și Annibale Vitellozzi, *Palatul Sporturilor*, 1958. Roma. Construit pe plan circular, palatul prezintă o acoperire susținută de furci care se prelungesc în interiorul bolții cu nervuri: este un exemplu de combinație perfectă între ideile unui arhitect precum Vitellozzi și soluțiile inginerești propuse de Nervi.



Louis I. Kahn, *Medical Research Building (Laboratoarele Richards)*, 1957–1964, Philadelphia, Universitatea din Pennsylvania. După ce executase o serie de acuarele înfățișând turnurile medievale din San Gimignano, Kahn realizează Laboratoarele pentru cercetare medicală Richards, proiectând numeroase corpuri de clădire, cărora li se anexează turnuri zvelte, înălțate la 8 metri deasupra acoperișurilor pavilioanelor. Referirea evidentă la arhitectura medievală toscană se îmbină cu cea mai avansată tehnologie a epocii. Fiecare bloc profilează în exterior corpuri-scară pentru sistemul de ventilare. Blocurile profilate sunt din beton îmbrăcat în cărămidă și constituie, de asemenea, un element fundamental pentru forma clădirii.

Gio Ponti, Pier Luigi Nervi și alții, *Blocul Pirelli*, 1953–1961. Milano



Pier Luigi Nervi, *Hangar pentru avioane*, 1939-1942. Orbetello. Distrus la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, avea o structură geodezică ce permitea, cu numai șase piloni laterali, acoperirea unei suprafețe libere de 100 x 40 metri.

● NERVI, PONTI ȘI ARHITECȚII ITALIENI

Și italienii îl vor lua ca model pe Mies van der Rohe, operele lor încadrându-se pe deplin în curentul *International Style*. Tradiția raționalistă din Italia își are originile în operele lui Terragni, Figini, Libera și alți arhitecți din Grupul 7 (fondat în 1926, dizolvat în 1931, transformat în MIAR, Mișcarea Italiană pentru Arhitectura Rațională, absorbită apoi de fascism). În hangarul de la Orbetello (astăzi distrus), inginerul Pier Luigi Nervi (1891–1979) a pus la punct un sistem de acoperire cu bârne unghiulare. Soluția sa s-a dezvoltat în paralel cu raționalismul italian și a produs rezultatele cele mai semnificative în anii '50: de la Palatul UNESCO din Paris la Palatul Sporturilor din Roma, realizat în colaborare cu arhitectul Annibale Vitellozzi, până la blocul Pirelli, proiectat de Gio Ponti în colaborare cu alți arhitecți (Fornaroli, Rosselli, Valtolina, Dell'Orto, Danusso), Nervi fiind autorul proiectului pentru structura acestuia.

● CRIZA CURENTULUI *INTERNATIONAL STYLE*

Alvar Aalto (pp. 354–355) și Frank Lloyd Wright (pp. 342–343), încă din anii '30, își exprimaseră îngrijorarea față de o posibilă sărăcire a limbajului arhitectural al mișcării moderne, evidențiind limitele acesteia. La sfârșitul anilor '60, acest proces de revizuire poate fi considerat încheiat, mulți arhitecți optând deja pentru direcții noi. Jumătatea anilor '50, de exemplu, a marcat în Italia nașterea unui curent neo-*Liberty*. Arhitecți precum Guido Canella, Gae Aulenti și alții au aplicat în operele din această perioadă referiri istorice clare nu numai la stilul *Liberty*, ci și la memoria arhitecturală locală. Se va naște astfel „regionalismul" lui Ignazio Gardella, practicat și de atelierul BBPR (inițialele arhitecților Banfi, Barbiano di Belgioioso, Peressutti, Rogers), a cărui intenție va fi tocmai aceea de a recupera memoria vizuală a unei arhitecturi istorice în cadrul unui limbaj raționalist. Și americanul Louis I. Kahn (1901–1974), emigrat din Estonia în 1905, teoretizează o „referire la valorile istoriei", reformulate din perspectiva tehnologiei moderne. În revizuirea radicală a *International Style* pe care a propus-o, Kahn pornește de la poziția raționalistă a unui brutalism ajustat și îmbogățit, sfârșind prin a-și modula stilul într-un fel de răsturnare a formulei „forma urmează funcțiunii", declarând că funcțiunea evocă forma. Cu alte cuvinte, privind o clădire înțelegem la ce anume folosește, ce anume vizează, ajungând să-i cunoaștem, astfel, natura intimă.

Arhitectura contemporană

La sfârşitul anilor '60, societatea occidentală trece printr-o perioadă de schimbări profunde, marcată şi de protestele studenţeşti care, din campusurile universităţilor americane, se vor răspândi cu repeziciune în toată Europa. Această criză coincide şi cu încheierea primei faze a industrializării, proces care se realizase în secolul XX în Statele Unite ale Americii şi în principalele ţări europene, influenţând în mod decisiv experimentele arhitecturale. Încercarea de omologare a producţiei edilitare, mai precis căutarea unor soluţii în măsură să rezolve orice problemă prin intermediul aşa-numitelor standarde, îşi arată limitele şi provoacă o criză a principiului raţionalismului şi a întregului sistem stilistic al *International Style*. În esenţă, artiştii încep să revendice capacitatea creatoare, care cu greu poate fi redusă la o „formulă", oricât ar fi aceasta de complexă. O amplă dezbatere domină perioada anilor '60 în întreaga lume, implicând şi problematici legate de rolul social şi cultural al arhitectului. Societăţile occidentale dobândesc în acest moment conştiinţa fragilităţii premiselor tehnologice ale raţionalismului; se simte nevoia unei revizuiri structurale radicale şi punerea în aplicare a unor noi intervenţii şi metode de proiectare, în concordanţă cu o civilizaţie definită deja ca „postindustrială". Între anii '70 şi '90, până în pragul anului 2000, se dezvoltă, aşadar, limbaje stilistice multiple, ai căror promotori sunt noile generaţii de arhitecţi.



Sus:
Philip Johnson, *Roofless Church*, 1960. New Harmony (Indiana).



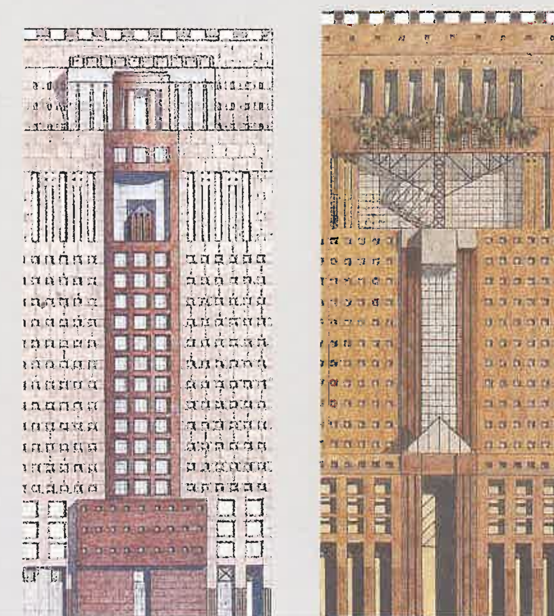
Sus:
Wallace Kirkman Harrison, *New Metropolitan Opera House – vedere nocturnă*, 1959–1966. New York, Lincoln Center. Arcadele monumentale vădesc o lectură în cheie istorică a noilor limbaje arhitectonice.



La dreapta:
Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino şi alţii, *Clădirile INA-Casa*, 1949–1950. Roma, cartierul Tiburtino.

Dispunerea artificial neregulată a clădirilor rezidenţiale, utilizarea materialului local şi asimetria deliberată recuperează tradiţiile arhitecturii populare romane.





Deasupra şi jos:
Michael Graves, *Humana Building*, 1982. Louisville (Kentucky). Zgârie-norul găzduieşte 27 de etaje de birouri. Soclul dinspre stradă al clădirii se prezintă ca un fel de portic ce caracterizează traseul în faţa blocului.



Jos:
Philip Johnson, *AT&T Building (American Telephone & Telegraph Company)*, 1978–1982. New York. Înalt de aproape 200 de metri, zgârie-norul este îmbrăcat în granit roz care îndulceşte şi înnobilează structura de oţel, terminându-se cu un fel de fronton Chippendale.

● POSTMODERNISMUL

Postmodernismul, prima mişcare relevantă, născută în jurul anului 1975 şi continuând până la sfârşitul anilor '80, se îndepărtează de schemele rigide ale raţionalismului, recuperând o relaţie istorică cu formele, dar dintr-o perspectivă plină de ironie şi deziluzie ce decurge din concepţia că activitatea de a construi poate avea o componentă ludică.

● ORIGINILE

Termenul postmodern, aplicat pentru prima oară în arhitectură în 1975 de teoreticianul Charles Jencks şi arhitectul Robert A. Stern, fusese adoptat anterior de critica literară pentru a indica recuperarea genului povestirii, structurat sub forma unei construcţii organice care să restituie cuvintelor sensul lor. Precedentele cele mai îndepărtate ale acestui stil arhitectonic au fost identificate în „tradiţionalismul" anilor '20; cu toate acestea, după cum am văzut şi explicat deja, preluarea limbajelor locale (sau legate de o perspectivă istorică), în combinaţie cu tehnicile şi logica constructivă modernă, constituie o exigenţă care se simţise deja în Italia anilor '50 şi, la puţin timp după aceea, şi în Statele Unite ale Americii.

● PROTAGONIŞTII

Un teoretician al aspiraţiilor postmodernismului este americanul Robert Venturi, autor, în 1962, al unui eseu asupra complexităţii şi contradicţiilor arhitecturii moderne (publicat abia patru ani mai târziu, cfr. p. 366). În cadrul mişcării postmoderne se va afirma reacţia faţă de *International Style*. Tot în direcţia postmodernismului se îndreptase şi Philip Johnson, arhitect cu vederi largi care a colaborat la realizarea Seagram Building, exemplu elocvent de *International Style*. Această tendinţă este evidentă în operele din anii '70, precum Roofless Church din New Harmony (p. 188), unde referinţa la corturile tradiţionale ale indienilor din America se înscrie în cadrul istoricismului. Spre sfârşitul anilor '70, când realizează AT&T Building la New York (p. 189), arhitectul american creează unul dintre edificiile *cult* ale limbajului postmodern. Adevărata inovaţie constă în raportul dialectic dintre modernitate şi istorie, conferind un aer retro şi elegant imaginii zgârie-norului. În loc să fie o emblemă a modernităţii, acesta poate fi definit drept o clădire istorică, chiar dacă istoria în cauză este cea a Americii, ţară care, mai mult decât oricare alta la acea vreme, pare să se proiecteze în viitor.

Primul care a introdus în limbajul arhitectural contemporan stilurile istorice (clasicism, baroc, neoclasicism), fie şi cu o intenţie provocatoare, a fost Charles Willard Moore (1925–1995). Cu celebra Piaţă Italia (p. 99), concepută pentru comunitatea italiană din New Orleans, în amintirea ţării de origine, Moore recreează un loc al nostalgiei, cu o înfăţişare kitsch şi, tocmai din acest motiv, cu atât mai autentic: precum domul din Milano cu bila de sticlă sau turnul din Pisa, iluminat pe dinăuntru. Jencks remarcă: „O clădire postmodernă este, pe scurt, o clădire care comunică simultan la cel puţin două niveluri în acelaşi timp: celorlalţi arhitecţi şi unei minorităţi care înţelege semnificaţiile proprii arhitecturii, şi unui public mai vast sau locuitorului din acel loc pe care îl interesează alte probleme, precum confortul, construcţia tradiţională şi stilul de viaţă." Pe aceste ambiguităţi mizează poetica postmodernismului, a cărei celebrare oficială se regăseşte în „Strada Novissima", a lui Hans Hollein (1934), prezentată la Bienala de la Veneţia care a fost condusă de arhitectul italian Paolo Portoghesi. Chiar Portoghesi a fost cel care, graţie şi studiilor sale asupra secolului al XVII-lea în Italia, a repropus valoarea istorică a tradiţiei ca materie arhitecturală pentru noi creaţii. O asemenea concepţie îi va permite să dea curs noilor exigenţe ale comunităţii musulmane din Roma, realizând celebra şi grandioasa moschee din Centrul Cultural Islamic.

În aceeaşi direcţie, dar într-un context omogen, se încadrează şi arhitectura multiformă a englezului James Stirling (1926–1992), care reuneşte forme istorice consacrate, precum turnul, în noua Staatsgalerie şi în şcoala de muzică din Stuttgart, concepute ca elemente ale aceluiaşi complex arhitectonic. Marele depozitar al memoriei este oraşul însuşi.

În Schützenstrasse din Berlin, italianul Aldo Rossi (1931–1997) citează din trecut ca şi cum arhitectura însăşi ar fi cea care s-ar povesti: astfel, faţada clădirilor poate prezenta rigoarea severă a celor din Florenţa secolului al XVII-lea.

Poetica postmodernă este atât de flexibilă, încât permite evoluţii cu totul neaşteptate. Este ceea ce se petrece, spre exemplu, în cazul Humana Building a americanului Michael Graves (1934), care deplasează centrul căutărilor arhitectonice din domeniul citării în cel al reinventării. Efortul, încununat de succes, constă în renunţarea la aspectul rece al zgârie-norului „în formă de cutie" în favoarea unei alte forme, emoţionantă şi surprinzătoare.



Hans Hollein, *Faţadă pentru Strada Novissima în cadrul expoziţiei „Prezenţa trecutului"*, 1980. Bienala din Veneţia.



La dreapta: James Stirling, *Galeria Statuilor din noua Staatsgalerie*, 1977–1996. Stuttgart (Baden-Württemberg, Germania).



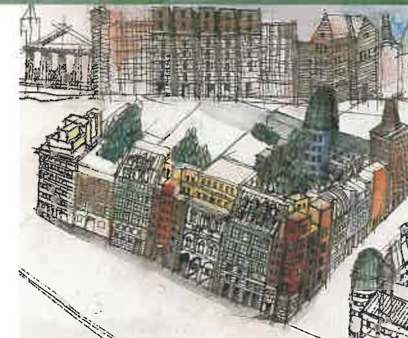
Deasupra: James Stirling, *Vedere asupra noii Staatsgalerie şi a şcolii de muzică*, 1977–1996. Stuttgart (Baden-Württemberg, Germania).



La stânga: Paolo Portoghesi, *Interiorul moscheii*, 1975–1993. Roma. Portoghesi mizează pe recuperarea liniilor sinuoase ale tradiţiei maure şi mudejar.



Deasupra: Aldo Rossi, *Proiect pentru Teatro del Nuovo Mondo*, 1980. Bienala de la Veneţia.



La dreapta: Aldo Rossi, *Proiect pentru o clădire rezidenţială în Schützenstrasse*, 1992–1998. Berlin.

● DECONSTRUCTIVISMUL

Termenul „deconstructivism" se referă la metoda de analiză a textului introdusă de filozoful francez Jacques Derrida cu care au colaborat, în momente diferite, arhitecți precum elvețianul Bernard Tschumi (1944) și americanul Peter Eisenman (1932). Într-un eseu din 1984, Derrida răstoarnă expresia *destruktion* (distrugere), folosită de Heidegger, pentru a-i atribui semnificația pozitivă de „deconstrucție": procedeu prin care, în analiza textuală, se dezvăluie „construcțiile" artificiale, adesea inconștiente și, oricum, întotdeauna implicite.

Dezvoltându-se începând cu jumătatea anilor '80, concepția legată de deconstructivism (nu a fost nici o mișcare și nici un stil propriu-zise, având baze mai degrabă filozofice decât teoretice) își face intrarea oficială în istoria arhitecturii în anul 1988: în vara acestui an, Philip Johnson și Marc Wigley amenajează, la Museum of Modern Art din New York, expoziția cu titlul *Deconstructivist Architecture*, în timp ce, cu câteva luni în urmă, la Tate Gallery din Londra avusese loc deja primul *International Symposium on Deconstruction*, deschis nu numai arhitecților, ci și artiștilor, în general.

● PRECEDENTELE

Deși expoziția din New York plasează nașterea și dezvoltarea deconstructivismului în anii '80, trebuie să considerăm ca antecedente semnificative lucrările grupului SITE Incorporated (*Sculpture in the Environment*), societate întemeiată de James Wines (1932) în anul 1969.

Arhitectul din Illinois definea drept *de-architecture* o artă expresivă, bazată pe ironie, care nu disprețuia limbajele extreme, precum benzile desenate, și punea în discuție logica de fier a consumismului american. Pentru lanțul de supermarketuri Best Products, SITE inventează clădiri care par a fi în ruină: la sediul supermarketului din Houston, înaltul zid exterior este știrbit și pare gata să se prăbușească, în timp ce la sediul din Sacramento, la ora deschiderii, se asistă la prăbușirea aparentă a unui colț al clădirii, care se desprinde și se transformă în intrare.







Deasupra și la dreapta:
SITE Incorporated
„Notch showroom"
la Supermarketul
Best Products, 1977.
Sacramento (California).

Deasupra:
James Wines și SITE
Incorporated,
„Indeterminated
facade showroom" –
Supermarketul Best
Products, 1975.
Houston (Texas).

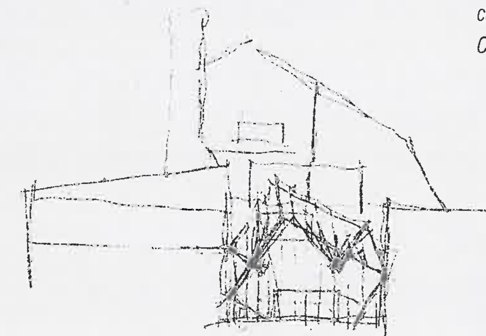
● PROTAGONIȘTII

Deconstructivismul (care, cu ocazia expoziției de la New York, număra deja opere ale lui Frank O. Gehry, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, precum și ale grupului de arhitecți vienezi Himmelblau Bau-Coop și ale arhitectei irakiene Zaha Hadid) nu s-a limitat numai la afectarea, lezarea, știrbirea solidității unei clădiri, ci a ajuns să răstălmăcească chiar sensul arhitecturii. Prea puțin se mai păstrează din senzația de armonie și desăvârșire a unei clădiri. Fiecare proiect devine autonom, dând libertate maximă fanteziei autorului. Adesea este ca și cum mâna unui gigant ar fi strivit ceea ce inițial fusese o casă tradițională sau ca și cum un întreg complex rezidențial ar fi fost zguduit de o rearanjare telurică care a lăsat însă totul în picioare. Dar fiecare neregularitate este reală: dacă zidul pare strâmb, acesta chiar este strâmb; dacă tavanul coboară pe neașteptate, încât „cutia" clădirii pare să fie strivită, chiar așa și este.

Clădirile apar, astfel, ca o metaforă a lumii actuale, devenind și o critică implicită la adresa *International Style* pentru care omul era o ființă în exclusivitate rațională. Deconstructivismul, în schimb, după cum atrage atenția și Peter Eisenman, care se trăgea din experiențele moderniste ale grupului de arhitecți New York Five, pendulează între „rațiune și nebunie", asociindu-se oarecum cu postmodernismul, dacă nu din alt motiv, cel puțin pentru că își aflase în persoana lui Philip Johnson o figură de primă referință.

Un rol însemnat îl joacă și proiectarea computerizată; în aceste cazuri, programul furnizează autonom soluțiile în funcție de deformarea prestabilită.





Frank O. Gehry, *Casa Gehry*, 1978. Santa Monica (California). În 1977, Gehry proiectează pentru familie o restructurare a unei „vechi case, uniformă, dar plăcută", într-un cartier anonim din Santa Monica. Noua casă devine un fel de manifest al deconstructivismului și îl face celebru în toată lumea pe arhitectul canadian. Folosind materiale reziduale, tablă ondulată, plase metalice, Gehry adaugă o bucătărie, sufrageria și terasa care înconjoară parțial clădirea preexistentă.

Deasupra: *Arhitectul Philip Johnson, la peste nouăzeci de ani, sub acoperișul de sticlă al casei sale din Cincinnati.*



Jos:
Peter Eisenman, *Aronoff Center for Design and Art, University of Cincinnati*, 1988–1996. Cincinnati (Ohio). Deformarea structurală a complexului a fost obținută cu ajutorul calculelor procesate de programe informatice complexe.

● *HIGH TECH*

Prescurtare de la *High Technology* (tehnologie de înaltă calitate), termenul desemnează acel tip de arhitectură experimentată începând cu sfârşitul anilor '70 şi în deceniul următor, care încă mai este foarte la modă şi utilizează cele mai avansate tehnici inginereşti.
Această definiţie a devenit populară o dată cu lucrarea de succes a lui Joan Kron şi Suzanne Slesin (*High Tech*, 1978), apărută cu ocazia unei expoziţii la Museum of Modern Art din New York. Antecedentele îndepărtate ale *High Tech* pot fi identificate în acea arhitectură „inginerească" eficace de la sfârşitul secolului al XIX-lea (Turnul Eiffel, de exemplu), reluată în parte de constructiviştii ruşi.

● PROTAGONIŞTII

Primele manifestări stilistice ale acestei noi tendinţe, precum Centrul Georges Pompidou (p. 370) sau sediul societăţii de asigurări Lloyd's din Londra, tind să exalte poetica maşinii şi a agresivităţii sale înnăscute. Premisa teoretică este cea a clarităţii (o clădire a cărei logică edilitară să fie înţeleasă imediat), dar efectul rezultat este destul de complex. De altfel, în aceasta constă elementul provocator şi disruptiv: de exemplu, să faci astfel încât un muzeu să semene cu o fabrică pentru că, aşa cum scrie Jean Nouvel (1945), „o clădire trebuie să comunice neliniştile unei epoci", aşa cum se întâmplă, de exemplu, în cazul spectaculosului Institut du Monde Arabe din Paris, a cărui faţadă sudică este un imens perete de sticlă, cu 240 de celule fotoelectrice, pentru a filtra lumina.



Richard Rogers & Partners, *Turnuri-scară, îmbrăcate cu panouri de oţel – clădirea Lloyd's*, 1978–1986. Londra. Arhitectul englez aduce aici un omagiu arhitecturii inginerilor, care a ocupat un loc atât de important în Anglia secolului al XIX-lea, iar, pe de altă parte, îşi propune să strecoare un „monstru mecanic" în inima oraşului.

Jean Nouvel, Gilbert Lezénés, Pierre Soria şi Architecture Studio, *Faţada sudică a Institut du Monde Arabe*, 1981–1987. Paris.

Dedesubt:
Herzog & de Meuron, *Vedere asupra noului sediu al Tate Gallery*, 1994–2000. Londra. Extinderea spaţiului expoziţional al Tate Gallery of Modern Art, inaugurată în mai 2000, a comportat readaptarea centralei electrice din Bankside, prevăzută cu un coş înalt de 90 de metri. Ocupând o suprafaţă de 9 200 mp, Tate a devenit cea mai mare galerie de artă modernă din Europa.



La stânga:
Dominique Perrault, *Vedere a noului sediu al Bibliothèque Nationale de France*, 1988–1997, Paris, arondismentul XIII. Cele patru mari turnuri în formă de L ale noului sediu al Bibliotecii Naţionale găzduiesc patru sute de kilometri de rafturi şi străjuiesc o mare piaţă-grădină.





Alvaro Siza, *Biserica Sfânta Maria şi centrul parohial*, 1990–1996. Marco de Canavezes (Portugalia). Albul imaculat al suprafeţei accentuează sensul spiritual al lăcaşului de cult.

● MINIMALISMUL

Adoptat încă de la jumătatea anilor '60, acest termen a fost aplicat la început în literatură, cinematografie şi pictură. Ca şi în artele plastice, arhitectura minimalistă (care numără în rândul reprezentanţilor săi arhitecţi de naţionalităţi diferite, precum elveţienii Herzog şi de Meuron, portughezul Siza şi francezul Perrault) reduce la minimum mijloacele expresive, evitând orice implicare emoţională a spectatorului. Lecţia mişcării moderne şi a *International Style* nu este complet abandonată de aceste curente, influenţate şi de arta săracă, de *Land Art* şi de arta conceptuală: puritatea formelor şi geometrismul sunt regândite cumpătat ca posibilă soluţie a noii arhitecturi.


Fumihiko Maki, *Complex sportiv*, 1980–1984. Fujisawa (Japonia).

● CELELALTE TENDINŢE

Complexitatea evenimentelor artistice şi culturale care au marcat ultimele decenii ale secolului XX scapă, în cea mai mare parte, definiţiilor facile, de care se detaşează adesea şi arhitecţii, adeseori tentaţi să adopte limbaje diferite în cursul activităţii lor. Amintim aici câteva dintre cele mai răspândite tendinţe din panorama mondială a arhitecturii moderne.

● RAŢIONALISMUL ŞI ARHETIPURILE ARHITECTURALE

Imensa galaxie a raţionalismului revizuit se întinde de la operele de faimă mondială realizate în atelierele din Chicago, precum Murphy / Jahn şi SOM – acesta din urmă a fost întemeiat în 1936 de Louis Skidmore (1897–1962) şi Nathaniel Owings (1903–1984), iar în 1939 va adera şi John Merrill (1886–1975) – până la ideile futuriste ale japonezului Fumihiko Maki (1928) şi la clădirile albe, de o puritate extremă, tinzând spre o integrare echilibrată în peisaj, ale lui Richard Meier (1934). Unii arhitecţi optează pentru simplificare şi revenirea la formele arhetipale, uneori combinate, ca în cazul locuinţei unifamiliale a elveţianului Mario Botta (1943), un fel de „repetiţie generală" înainte de a realiza Museum of Modern Art din San Francisco, unde însă componenta ludică este mai pregnantă.

Acest aspect reiese şi din operele lui Oswald Mathias Ungers (1926), aflat, de asemenea, în căutarea arhetipurilor. Aplicarea acestor forme se extinde şi la megastructuri precum Grande Arche de la Défense din Paris sau Teatrul Spencer, din Alto, New Mexico.





Deasupra: Joan Otto von Sprechelsen şi Paul Andreu, *La Grande Arche de la Défense*, 1989. Paris. Enormul arc, în formă de cub, cuprinde un centru pentru expoziţii şi conferinţe.

La stânga: Mario Botta, *Museum of Modern Art*, 1989–1995. San Francisco.

La stânga: Richard Meier, *Casa Douglas*, 1971–1973. Harbor Springs (Michigan). Situată pe malul Lacului Michigan, casa răsare spectaculos din mijlocul pădurii de conifere.

La dreapta: Charles Willard Moore, *Sea Ranch Condominium*, 1965. Sonoma County (San Francisco). Opţiunile tradiţionale ale lui Moore sfârşesc prin a coincide cu o luare de poziţie ecologistă care privilegiază metode de construcţie simple şi sugestive.


Coop Himmelblau, *Biroul de avocatură din Falkenstrasse*, 1983–1988. Viena. Himmelblau (Cooperativa Cerului albastru) a fost întemeiată în 1968 de W.D. Prix, H. Swiczinsky, R.M. Holzer (până în 1971) şi de F. Stepper (din 1989). În 1995 litera „l" va fi pusă între paranteze, devenind Himmelb(l)au – Cooperativa Construcţiilor celeste. Este un prim exemplu al unei evoluţii îndelungate, realizată în cursul anilor '80, care combină şi reinterpretează postmodernismul şi *high tech*-ul.

● ARHITECTURA ORGANICĂ

Am văzut deja cum metabolismul (p. 183) a încercat să aplice în arhitectură logica organicului viu şi cum această idee a organicului se regăseşte atât la Alvar Aalto, cât şi la Hans Scharoun.

Şi alţi arhitecţi, precum Frei Otto (1925) şi Zvi Hecker (1931), s-au inspirat, mai recent, din formele creşterii biologice.

● ARHITECTURA ECOLOGICĂ

Mai mult decât un curent stilistic, este vorba de o opţiune de proiectare pe care finlandezul Juhani Pallasmaa a definit-o, în 1991, ca „funcţionalism ecologic".

Soluţiile, bazate pe principiul respectării mediului, independent de codul lingvistic, sunt inspirate fie de tradiţie, fie de amplasarea edificiului în contextul natural.

● HETEROTOPIA

Literal, înseamnă arhitectura „unui alt fel de loc". Dacă privim, de exemplu, biroul de avocatură renovat de Coop Himmelblau la Viena, avem impresia clară că ne aflăm în faţa unei prezenţe străine, venită dintr-un loc nedefinit al fanteziei. Este vorba, aşadar, de experienţe care fac uz de tehnologiile cele mai avansate şi care irump în peisajul urban ca nişte schije dintr-o lume diferită şi ireală.




Deasupra: Glenn Murcutt, *Casa Simpson-Lee*, 1989–1994. Mount Wilson, New South Wells (Australia). Construită din fier, oţel şi materiale reciclabile, casa gândită de Nurcutt foloseşte ventilaţia, lumina naturală şi precipitaţiile locale pentru a realiza un edificiu ecologic, în perfectă sintonie cu mediul ambiant.

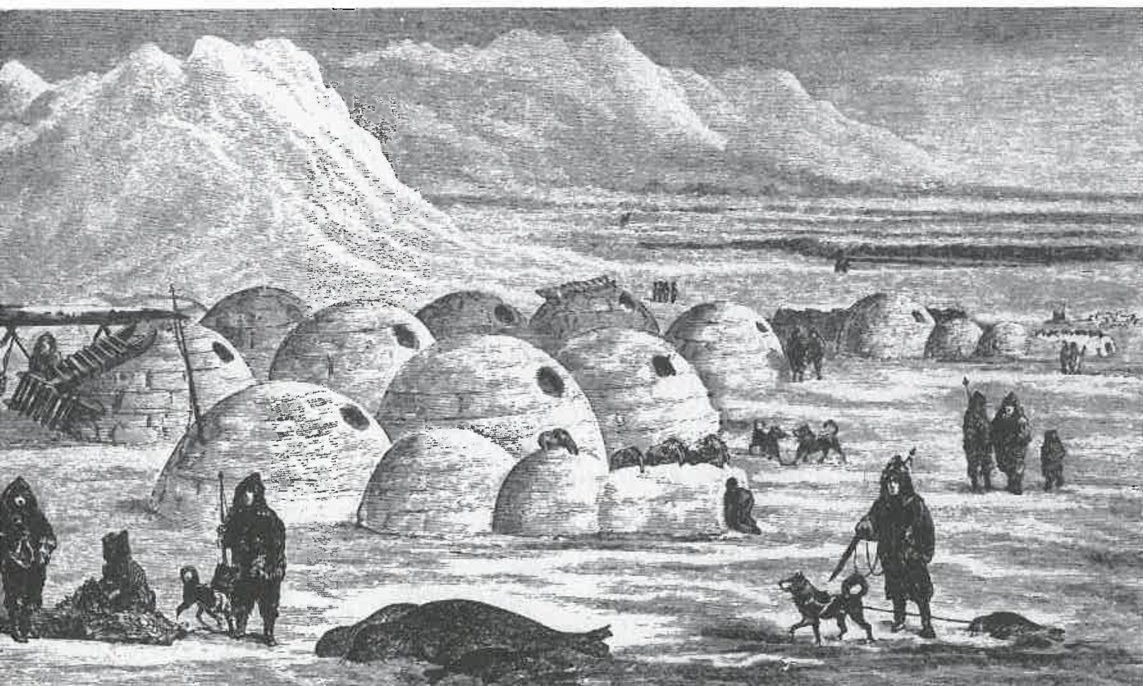
Partea a doua

Civilizaţii, opere, protagonişti

Arhitectura poate fi definită drept „marea carte a umanităţii", după cum spunea Victor Hugo: „Timp de şase mii de ani, de la cea mai veche pagodă din Hindustan, până la catedrala din Köln, arhitectura a constituit marea scriere a omenirii şi acest fapt este într-atât de adevărat, încât nu numai fiecare simbol, ci fiecare gând omenesc îşi are pagina sa în această imensă carte de monumente." Nu ar fi posibil să sintetizăm mai bine semnificaţia arhitecturii ca expresie corală a unui sentiment care poate fi politic, religios sau, pur şi simplu, estetic, dar care, prin grandoare şi forţă, apare ca depozitar al angajării şi al aspiraţiilor unor generaţii întregi. Arhitectura este şi o imensă carte de piatră, scrisă cu truda şi încăpăţânarea micilor oameni de a construi un gigant care să-i primească şi să-i reprezinte pe toţi, peste secole.

În paginile care urmează, ne aventurăm în descoperirea celor mai semnificative monumente, din toate timpurile şi ţinuturile, şi a protagoniştilor istoriei arhitecturii. Este util să amintim, în acest sens, că figura arhitectului, geniul izolat care creează capodopera, este numai una dintre posibilităţi. Forma unei clădiri poate fi rodul viziunii unui întreg popor, mai ales în vremurile mai îndepărtate; pe de altă parte, lipsa documentelor ne împiedică să cunoaştem cine a fost depozitarul ideii originare. Cu cât ne apropiem mai mult de vremurile noastre, cu atât mai puternic se conturează personalitatea arhitectului care dobândeşte rolul de protagonist al proiectării şi al opţiunilor stilistice.

Populaţiile din Neolitic şi culturile etnografice





La stânga: *Igluurile inuiţilor*, gravură din *The Polar World*, 1874.

Deasupra: *Clădiri moderne din aluminiu, inspirate de forma igluului, apar pe enormele iceberguri din Disko Bay.* Hotel Arctic, Ilulissat (nord-vestul Groenlandei).

Dedesubt: *Interiorul unei locuinţe dintr-un trib din zona Casamance.* Senegal (Africa de Vest).



În *De architectura,* Vitruvius stabileşte o legătură între naşterea arhitecturii şi originea civilizaţiei umane.
În realitate, ştim prea puţine în legătură cu faza de tranziţie dintre Paleolitic şi Neolitic (8000–3000 î.Hr.) care corespunde trecerii de la viaţa nomadă la cea seminomadă sau sedentară, marcată de o economie agrară.
Amintim, de exemplu, cultura neolitică de la Kelteminar (mileniul IV î.Hr.), din regiunea cazacă a Lacului Aral. Aici trăiau vânători şi pescari europoizi, seminomazi. Colibele lor colective, de formă conică, cu baza ovală, prezentând în vârf un orificiu central pentru a permite ieşirea fumului, aveau o structură din lemn, acoperită cu paie şi mărăcini. Această tipologie poate fi comparată cu locuinţele folosite încă de diferite culturi, în special de unele triburi africane.

● CONTEXTELE ETNOGRAFICE

O idee despre cele mai vechi construcţii ne poate fi oferită, aşadar, de culturile etnografice, adică de acele populaţii care, la diferite latitudini ale planetei noastre, şi-au transmis obiceiurile din generaţie în generaţie, timp de secole. În ciuda numeroaselor apeluri ale antropologilor şi ecologilor, habitatul acestora este în prezent din ce în ce mai mult ameninţat de lumea occidentală care vizează exploatarea economică a unor vaste teritorii, producând pagube ecologice adesea dezastruoase: de la pădurea amazoniană până în jungla Africii Centrale, din regiunile arctice până în zonele deşertice, dar bogate în zăcăminte diamantifere din sudul Africii. Merită, aşadar, să amintim tipurile de locuinţe ale unora dintre aceste populaţii care astăzi riscă să sufere (sau au suferit deja) schimbări profunde.

Cunoscuţi impropriu sub numele de eschimoşi, triburile inuit („bărbaţi", etnie nomadă de origine încă necunoscută care, pornind din Asia, a poposit, traversând Strâmtoarea Bering, pe coastele Peninsulei Alaska şi în Groenlanda) se disting de restul populaţiilor Terrei prin igluul care poate rezista celor mai înfricoşătoare viscoluri, permiţând supravieţuirea chiar şi la temperaturi polare. De formă semisferică, prevăzut cu o intrare semicirculară şi un orificiu pentru ventilaţie şi evacuarea fumului, igluul, alcătuit în totalitate din blocuri de gheaţă, este o locuinţă temporară, folosită în sezonul de vânătoare şi pescuit. De-a lungul coastelor meridionale şi nord-vestice ale Groenlandei, unde nu există copaci, casele tradiţionale ale rarelor sate erau acoperite cu muşchi şi, numai după sosirea colonizatorilor creştini, au fost înlocuite de edificii construite din bârne de lemn, adesea suspendate deasupra stâncilor, ca nişte palafite (p. 11). Chiar şi în zona Strâmtorii Bering, triburile inuit au locuit încă din cele mai îndepărtate vremuri în palafite acoperite cu piei de morsă. Pe de altă parte, palafitele sunt răspândite şi astăzi la numeroase culturi ale planetei, prezentând tipologii dintre cele mai variate, mai ales în Extremul Orient.
Dintre nenumăratele forme de locuinţe construite cu materialele sărăcăcioase din zonele calde mai amintim colibele în formă de cupolă, specifice *kraal*-urilor din sudul Africii; în toată Africa Centro-Meridională sunt răspândite şi colibe cu corpul cilindric şi acoperişul conic sau cu formă alungită, având acoperişul plat sau în pantă.

● STONEHENGE

Până aici am discutat despre construcţia de locuinţe, dar, din cele mai vechi timpuri, au existat şi spaţii colective de cult sau de reuniune, cu aspect monumental. O dovadă a acestui fapt o constituie situl de la Stonehenge, din sudul Angliei (databil, în partea sa cea mai veche, din a doua jumătate a mileniului III î.Hr.). Este vorba de un fel de observator astronomic sau, poate, de un edificiu pentru cultul Soarelui, ori ambele. Complexul megalitic are aspectul unei serii de cercuri concentrice, *cromlech*-uri, formate din blocuri de piatră înfipte în pământ, acoperite prin sistemul trilitului (p. 90). Aceste blocuri enorme, înalte de 4 (în cercul corespunzător fazei târzii) până la 8 metri, sunt din piatră şlefuită, prinse cu un dinte în scobitura corespunzătoare din arhitravă.

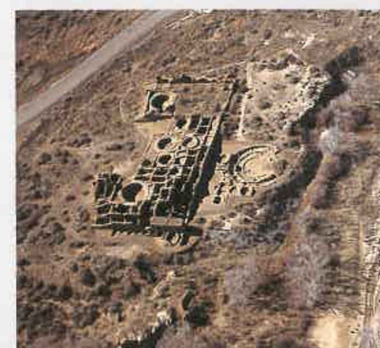
● PUEBLO

Procesul de tranziţie de la o economie bazată pe vânătoare şi cules la cea agrară este ilustrat şi în prezent de pueblo (literal „popor" sau „sat") din câmpiile şi podişurile din Arizona şi New Mexico. Sunt caracterizate de case cubice, adesea suprapuse şi lipite de stâncile canionului, cărora li se alătură *kiva*, construcţii sacre în care se crede că se odihnesc spiritele.



Deasupra: *Complexul megalitic de la Stonehenge*, mileniul III î.Hr. Salisbury (Wiltshire, Anglia).

Dedesubt: *Vedere aeriană a aşezării pueblo Bonita*, 850–1130. Chaco Culture National Historical Park (New Mexico, Statele Unite ale Americii). Satul, locuit odinioară de tribul Anasazilor (în limba *navaho* „lumea veche"), cuprinde resturile a peste 600 de locuinţe şi a 33 *kiva*.



Dedesubt: *Palafite pe Canalul Vinh Te*. Vietnam.



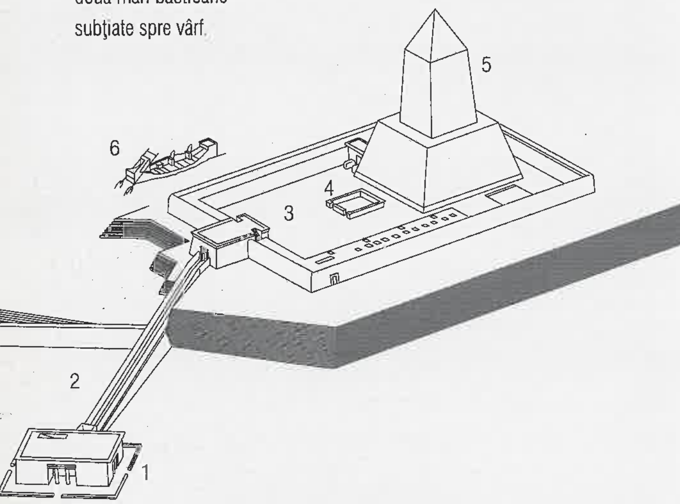
Egiptenii



Marele pilon aflat la intrarea în Templul Reginei Hatshepsut şi al lui Thutmos al III-lea, Karnak. Intrarea monumentală este caracterizată de aşa-numitul pilon: două mari bastioane subţiate spre vârf.

Dedesubt: *Reconstituirea Templului Soarelui de la Niussera*, dinastia a V-a (2480 î.Hr.). Abu Gurab.

1. Intrarea monumentală
2. Drum de acces
3. Curte
4. Altar
5. Obelisc
6. Barca Soarelui.



Întinzându-se de-a lungul cursului Nilului, care timp de milenii i-a asigurat prosperitatea şi bogăţia, civilizaţia Egiptului antic s-a dezvoltat din mileniul IV î.Hr. până în anul 525 î.Hr. (anul cuceririi sale de către perşii conduşi de Cambise al II-lea, fiul lui Cirus cel Mare). Alexandru cel Mare, întemeietorul oraşului Alexandria (332 î.Hr.), va consolida legătura între civilizaţia egipteană şi cea greacă. Mai târziu, după înlăturarea dinastiei Ptolemeilor (31 î.Hr.), Roma va transforma aceste ţinuturi în grânarul imperiului. Egiptul va trece apoi sub dominaţia Bizanţului, înainte de a fi cucerit de islam.

● CAPITALELE

Prima capitală a Egiptului a fost Memphis: celebru pentru piramidele sale, oraşul era situat pe malul vestic al Nilului, între Egiptul de Jos şi Egiptul Central. În timpul celei de a XI-a dinastii, capitala a fost mutată în oraşul Theba (Egiptul de Sus) care a cunoscut perioada sa de maximă glorie în secolele XVI–XIII (dinastiile a XVIII-a şi a XIX-a). Situată pe malurile Nilului, într-o zonă care corespunde astăzi oraşelor Karnak şi Luxor, la sud de fluviu şi învecinându-se la vest cu satele Gurnah şi Medinet Habu, Theba este oraşul sacru prin excelenţă, fiind închinat cultului lui Amon. Aici s-au păstrat vestigiile celor mai faimoase temple monumentale care au evoluat spre structuri tot mai grandioase şi complexe.

● TEMPLELE

În general, templele egiptene respectă trei modele: templul neacoperit, dedicat cultului zeului Ra, Soarele, tatăl faraonului; templul peripter, care îl prefigurează pe cel grec (o *cella* rectangulară, cu latura scurtă acoperită, înconjurat de un portic cu coloane şi pilaştri); templul dezvoltat longitudinal printr-o succesiune de elemente, ca un fel de pâlnie: curte cu portic, atrium, vestibul, *cella* şi sanctuar).

● TEHNICILE DE CONSTRUCŢIE

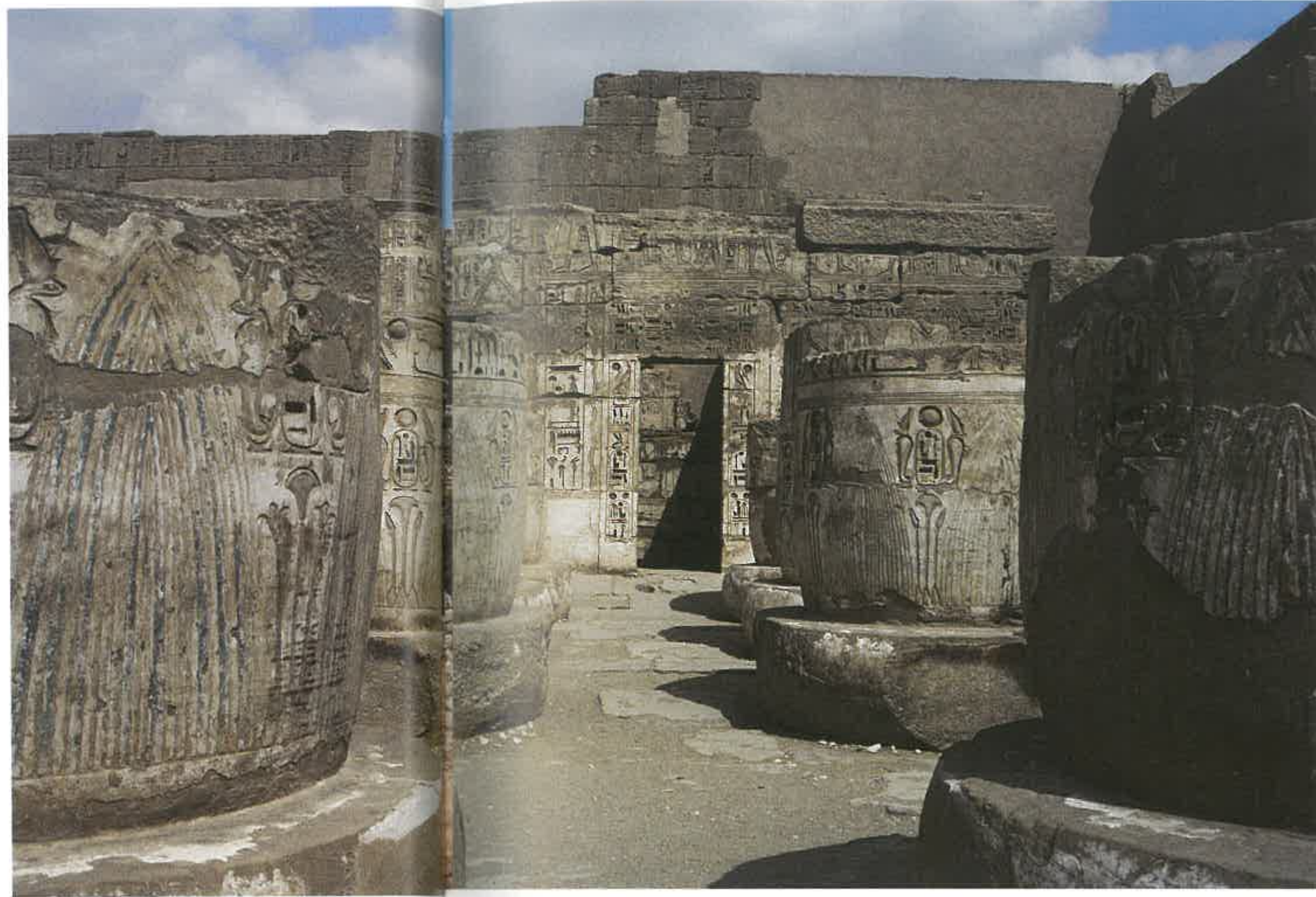
Realizată din materiale simple (lemn şi papură, apoi din mâlul din apele Nilului, ca adobe, un amestec de mâl şi paie), arhitectura egipteană se foloseşte în jurul anului 2600 î.Hr. de roci calcaroase şi gresie. Adoptarea acestor materiale, mai rezistente şi mai durabile (dar mai grele), a impus tehnici de construcţie complexe, fără a modifica însă formele şi tipologia. Prima problemă era cea a transportării blocurilor de piatră din carieră la locul construcţiei. Se recurgea la trunchiuri de lemn pentru transportul terestru şi la plute pentru cel pe apă, ceea ce era posibil datorită mâinii de lucru ieftine, numeroase şi bine pregătite. Blocurile erau ridicate şi montate prin rulare pe rampe de cărămidă; cele care urmau să aibă rolul de intercolonament erau umplute cu material de debleu (care apoi era îndepărtat) pentru a asigura o stabilitate optimă a bolţarilor de piatră. Pentru a consolida edificiul, se recurgea uneori la îngroparea unei porţiuni a stâlpilor. Acoperirea avea la bază sistemul trilitului: cornişele erau unite prin încastrare, folosindu-se mari plăci de piatră sau de lemn. Lateral, în partea superioară a pereţilor, erau practicate orificii pentru iluminare, ale căror dimensiuni erau calculate în funcţie de efectul dorit în interior.

● OBELISCURILE

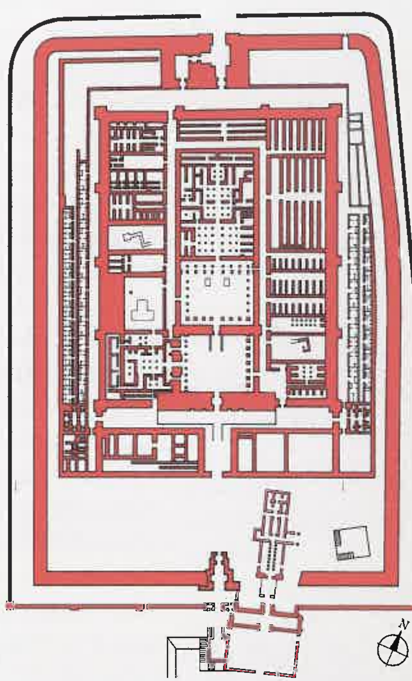
În afară de temple şi piramide (pp. 204–205), un alt monument specific arhitecturii egiptene este obeliscul. Puţine au rămas pe locul pe care au fost înălţate, cel puţin 30 dintre acestea fiind transportate în Occident, încă de pe vremea împăratului Augustus.

Monolitic şi de formă pătrată, subţiat în partea superioară şi terminat cu un vârf ascuţit (de unde şi sensul cuvântului, derivat din termenul grec *obelískos*, frigăruie, ţepuşă), obeliscul era amplasat la intrarea templelor cu ajutorul unei tehnici simple, dar eficace datorită unui zid de susţinere umplut cu nisip. El simboliza raza Soarelui, muntele primordial din care au izvorât apele.

Datorită aspectului său impunător (putea depăşi 40 de metri în înălţime), obeliscul va exercita o fascinaţie aparte în lumea Renaşterii, fiind preluat ca simbol al măreţiei şi al prestigiului.



Sala hipostilă a Marelui Templu al lui Ramses al III-lea, dinastia a XX-a (1182–1151 î.Hr.). Medinet Habu (Theba).



Planul Marelui Templu Funerar al lui Ramses al III-lea, dinastia a XX-a. Medinet Habu (Theba). În apropierea templului dedicat lui Amon, ridicat de regina Hatshepsut (1479–1457 î.Hr.) şi extins de fiul acesteia, Thutmos al III-lea, faraonul Ramses al III-lea întemeiase un mare complex funerar împrejmuit. Având un plan asemănător Ramesseum-ului realizat de predecesorul său, Ramses al II-lea (p. 108), templul, numit şi „Castelul lui Ramses care se uneşte cu eternitatea", comunica cu Nilul printr-un canal.



Obeliscul de la Heliopolis, secolul al XIII-lea î.Hr. Roma, Piaţa del Popolo. Dedicat lui Ra, zeul Soarelui, şi amplasat iniţial în faţa Templului Soarelui din Heliopolis (în apropiere de Cairo), marele obelisc, de 24 metri înălţime, este acoperit în întregime de hieroglife gravate în granit. Adus la Roma de împăratul Augustus, în anul 10 d.Hr. şi amplasat în Circus Maximus, va fi restaurat, în 1588, din ordinul papei Sixt al V-lea şi mutat în Piaţa del Popolo.

Piramidele

Înrudindu-se, probabil, cu cuvântul grec *pyr* (foc), din cauza vârfului ascuţit care poate fi asociat cu o flacără, cuvântul *piramidă*, cu o etimologie incertă, desemnează mormintele faraonilor. Piramida este un mormânt regal, având o bază pătrată şi patru faţete triunghiulare, care se întâlnesc la vârf.

● DE LA *MASTABA* LA PIRAMIDĂ

Piramida regală este considerată rezultatul evoluţiei în sens monumental al *mastaba*, un tip de mormânt individual, răspândit în Vechiul Regat (2850–2230 î.Hr.). Forma acestor morminte – trunchi de piramidă, cu baza rectangulară – aminteşte de o bancă (de aici şi cuvântul arab *mastaba*, „bancă"). Este vorba de tumuli compacţi din piatră şi cărămidă, având două deschideri pe laturile lungi, care se întâlnesc într-un cămin de vizitare ce conduce la camera mortuară. La exterior, pe latura estică a tumulului, se aflau, la început, altare votive pentru sacrificii care se vor transforma într-o cameră cu aceeaşi funcţie. Ulterior, s-au dezvoltat şi alte încăperi care trimiteau la aspecte din viaţa cotidiană (cu curţi, coridoare, camere ornate cu reliefuri şi picturi). Iconografia bogată care decorează aceste spaţii ilustrează scene din viaţa cotidiană sau a călătoriei în lumea de dincolo a defunctului, înfăţişate şi de statui. Piramida se naşte, probabil, din suprapunerea ideală a acestor morminte individuale. Cu alte cuvinte, mormântul faraonului dobândeşte o valenţă simbolică, multiplicată în raport cu cea a unei simple *mastaba*. Suprapunerea unei *mastaba* deasupra alteia, cea plasată cel mai sus fiind obligatoriu mai mică, are drept rezultat piramida în trepte, ca aceea a faraonului Zoser (p. 74), cea mai veche piramidă care s-a păstrat (cca 2650 î.Hr.).

● CARACTERISTICI

Forma definitivă a piramidei va fi obţinută prin umplerea spaţiilor dintre trepte. Spre deosebire de *mastaba*, piramida nu privilegiază camerele mortuare îngropate: încăperile principale, cel puţin, se află chiar în interiorul piramidei, accesul fiind asigurat de coridoare lungi şi înguste. Camerele mortuare au reprezentat pentru arhitecţii acelor vremuri o piatră de încercare pentru realizarea încăperilor cu boltă. Camera care găzduia rămăşiţele pământeşti ale faraonului era situată în centrul piramidei, o bună parte a masei monumentului apăsând, aşadar, asupra acesteia. O serie de dispozitive precum un pseudoarc de descărcare, acoperişuri plate şi în formă de V întors aveau sarcina de a prelua greutatea imensă care apăsa asupra tavanului camerei goale. Piramida nu era, însă, un monument izolat, ci prezenta structuri colaterale destinate ceremoniilor funerare.

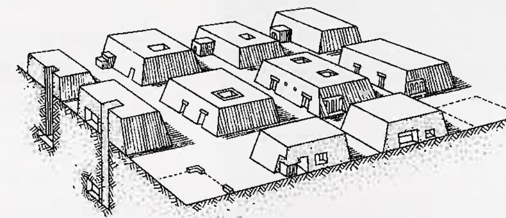
● SOARTA PIRAMIDELOR

Prin forma neobişnuită şi prin maiestuozitatea lor, piramidele au fascinat şi alte popoare, începând cu romanii. O dată cu redescoperirea culturii egiptene, Renaşterea a preluat şi resuscitat piramida în funcţia de monument funerar şi simbol al eternităţii, aceasta fiind apreciată ca atare şi în perioada neoclasică. În arhitectura contemporană, piramida a pierdut aceste semnificaţii, dar a generat noi forme evocatoare, inovatoare atât prin materialele utilizate, cât şi prin funcţia atribuită (celebra piramidă de sticlă de la Luvru, realizată de Pei, p. 364).

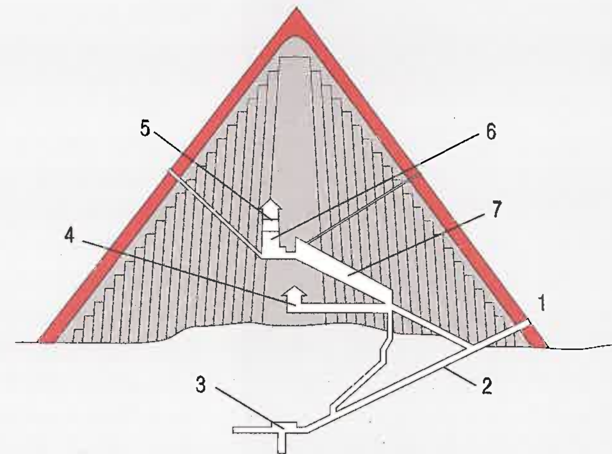


Vedere a piramidelor lui Kheops, Khephren şi Mikerinos, dinastia a IV-a (2625–2510 î.Hr.). Gizeh, Cairo. Maiestuoasele piramide au fost realizate în decursul unui secol. În prim-plan se află trei piramide mici, în trepte.

De sus: *Piramida lui Caius Cestius*, 28–12 î.Hr. Roma. Mormânt excentric, piramida romană reflectă gustul pentru exotic al epocii lui Augustus.



Desen schematic al unui grup de mastaba.



Secţiune verticală a piramidei lui Kheops de la Gizeh
1. Intrare
2. Coridor descendent
3. Cameră neterminată
4. Camera reginei
5. Camere de descărcare
6. Camera faraonului
7. Galeria principală

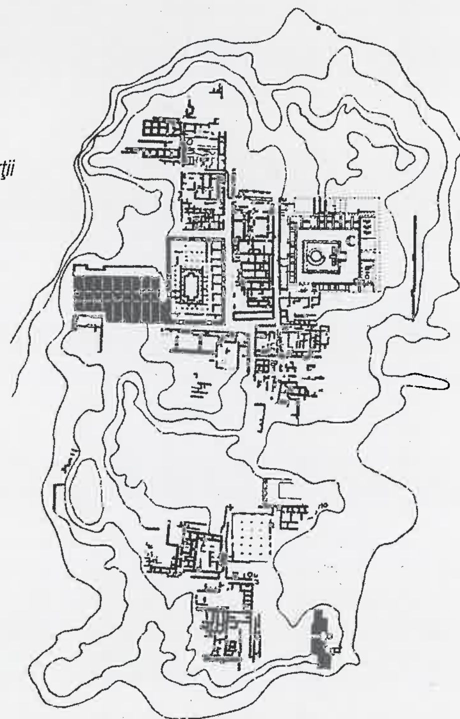


Antonio Canova, *Machetă din teracotă şi lemn pentru monumentul închinat lui Tizian*, cca 1795. Veneţia, Museo Correr.

Civilizaţiile din Valea Indului



Vedere aeriană a vestigiilor. Mohenjo-daro (Sind, Pakistan).

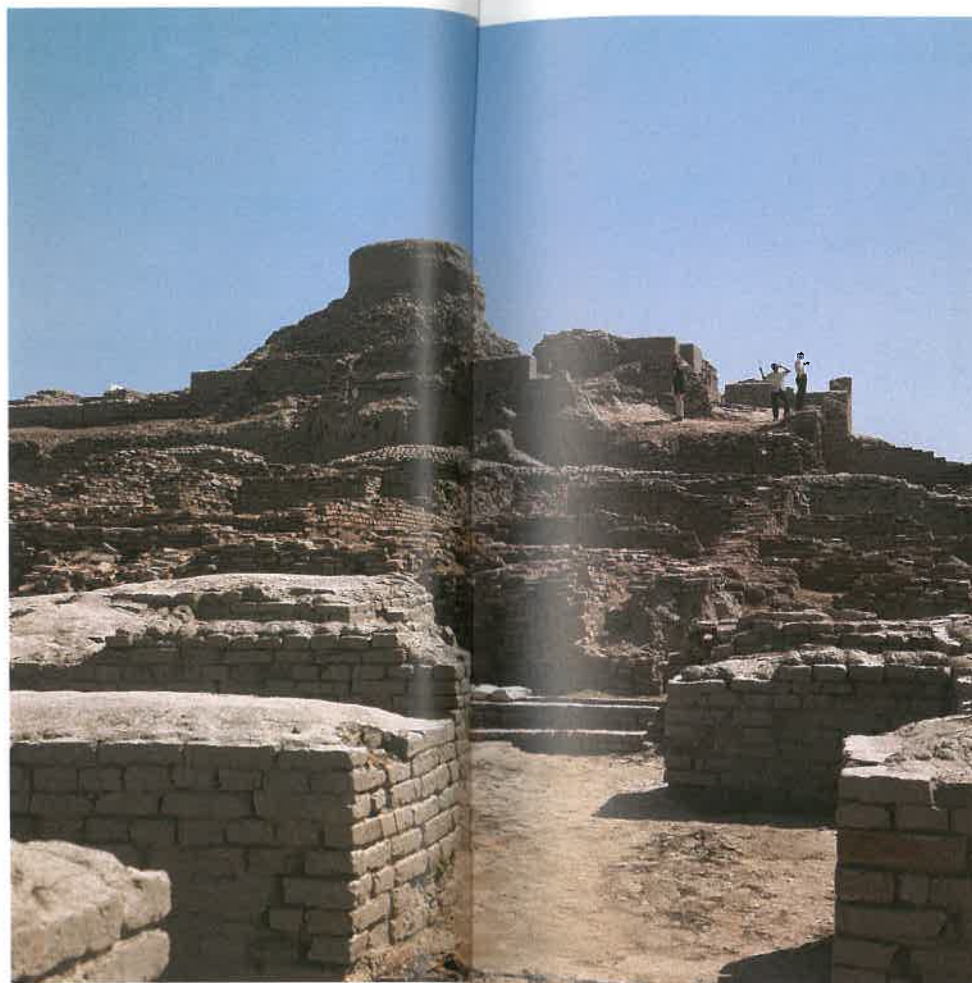


Reconstituire a hărţii oraşului de la Mohenjo-daro.

Mohenjo-daro (dealul morţilor) este numele care, conform tradiţiei, desemna o mare movilă de pământ de pe malul drept al Indului: în acest loc, în anul 1922, arheologul indian Rakhal Das Banerji a descoperit, sub un mormânt de tip *stupa,* datând din secolele II–IV, vestigiile unui oraş mult mai vechi, cu locuinţe construite din cărămidă arsă şi nearsă. Acesta a fost începutul unei importante serii de descoperiri care au permis descifrarea secretelor unei civilizaţii extraordinare, plasate ipotetic între sfârşitul mileniului al IV-lea şi jumătatea celui de-al II-lea mileniu î.Hr., de-a lungul Văii Indului, într-o zonă care corespunde Pakistanului actual şi Indiei de Nord-Vest.

● HARAPPA ŞI MOHENJO-DARO

Descoperirea primelor vestigii de la Mohenjo-daro a revelat faptul că oraşul avea caracteristici similare celor întâlnite într-un alt sit arheologic, situat mai la nord şi cunoscut încă din 1860, locuit de o civilizaţie foarte veche despre care, până în acel moment, nu se cunoştea nimic precis: este vorba de situl din Harappa, în actuala provincie pakistaneză Punjab. În ambele s-a evidenţiat clar un plan urbanistic riguros şi identic, caz excepţional pentru o perioadă atât de veche a istoriei omului şi arhitecturii. După toate probabilităţile, cele două oraşe erau – fiecare în parte – capitale ale unui regat presărat cu aşezări construite la poalele unei coline fortificate, cu case dispuse în formă de tablă de şah, drumuri cu intersecţii ortogonale şi un sistem avansat de canalizare. De aceea trebuie să considerăm cultura din Valea Indului drept una dintre cele mai importante civilizaţii care s-au dezvoltat în Epoca Cuprului şi a Bronzului. Independentă de civilizaţiile urbane contemporane din Mediterana, Mesopotamia sau China, aceasta nu le era inferioară nici din punct de vedere arhitectural şi artistic, nici din punct de vedere social.



La stânga: *Vestigiile citadelei, cu stupa pe fundal.* Mohenjo-daro (Sind, Pakistan).

● REZULTATELE SĂPĂTURILOR

Cercetările arheologice ale lui Banerji şi ale succesorilor săi la Mohenjo-daro şi cele de la Harappa (care începuseră cu descoperirile exploratorilor Charles Masson şi Alexander Burnes şi apoi cu săpăturile lui Alexander Cunningham) au continuat până în 2001, cu noi rezultate importante. În cazul Mohenjo-daro s-a demonstrat că nu există diferenţe substanţiale între primele şi ultimele straturi ale aşezării. Aceasta înseamnă că oraşul aparţinea unei civilizaţii care, încă de la începutul construcţiei acestuia, era extrem de avansată. Fazele mai vechi vădesc o rigoare urbanistică în abordarea reţelei stradale care se va pierde pe măsura adăugării unor străzi şi străduţe care nu mai respectă schema iniţială, în formă de tablă de şah. Străzile erau destul de largi pentru acea epocă – între 3 şi 6 metri lăţime – în vreme ce străduţele rar depăşeau un metru. Nu exista pavaj, deşi probabil că se făcuse o încercare în acest sens, cu cărămidă şi ceramică mărunţită.

Unul dintre aspectele cele mai impresionante este sistemul de canalizare acoperit care avea rolul de a prelua reziduurile organice şi igienice din latrine. Conducta trecea apoi printr-un puţ de decantare, în timp ce sistemul apelor reziduale era riguros separat de cel al apei curate şi de puţurile pentru apă potabilă. La situl de la Harappa au fost de curând scoase la lumină şi sisteme pentru colectarea resturilor menajere care erau depozitate în vase rectangulare.



La dreapta: *Ruinele „Marii Băi".* Mohenjo-daro (Sind, Pakistan). „Marea Baie" este un edificiu din cărămizi arse, de dimensiuni considerabile, cu diferite camere de trecere, care probabil că avea o funcţie religioasă. În centru se află un bazin de circa 12 metri lungime şi aproape 10 metri lăţime.



Dedesubt: *Puţuri îmbrăcate în teracotă practicate în podeaua casei unui meşteşugar.* Mohenjo-daro (Sind, Pakistan).

● CASELE

Lipsa surselor documentare nu ne permite să identificăm cu siguranţă funcţia fiecărei clădiri. Totuşi, prin forma lor, acestea par să se împartă în temple, curte regală, locuinţe, ateliere meşteşugăreşti şi cuptoare. Casele particulare se pare că erau fie de dimensiuni mici (dacă nu îndeplineau simultan şi rolul de depozite sau magazine), fie foarte mari, fără să existe o categorie intermediară. Erau formate dintr-o încăpere amplă, în anumite cazuri cu scări care conduceau la eventualul etaj sau pe acoperiş.

În ținutul dintre cele două fluvii



Marele Zigurat, mileniul II î.Hr. Ur (Irak). Tipul caracteristic de edificiu cu care este identificată producția arhitecturală din Mesopotamia este ziguratul (p. 49). Templul aflat în vârf avea și o justificare simbolică și ideală, și anume posibilitatea de a contempla mai de aproape divinitățile astrale.



Vechea capitală a Babiloniei în perioada domniei lui Nabucodonosor, comparată ca proporții cu Roma republicană și Roma imperială.

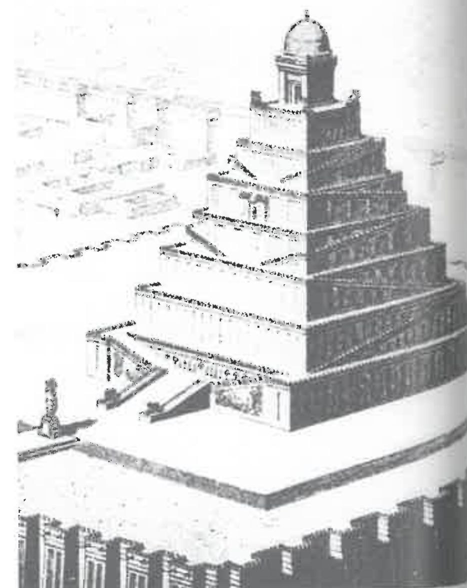
Mesopotamia, „ținutul roditor dintre cele două fluvii" (Tigru și Eufrat), corespunde cu aproximație Irakului actual, Turciei asiatice și granițelor de nord ale Siriei. Cu mult înainte de cucerirea sa de către Alexandru cel Mare, în 331 î.Hr., această regiune din Asia Mică a văzut succedându-se populații diverse care au dat viață unor forme de societate urbană foarte evoluate și de mare importanță și pentru istoria arhitecturii (pp. 110–111).

● SUMERIENII

Sumerienii, înrudiți probabil cu aceeași ramură care dăduse naștere și civilizației din Valea Indului, s-au stabilit în Mesopotamia în ultimele două secole ale mileniului al IV-lea (3200–2800 î.Hr.). Capitala acestora – Ur – situată pe malul drept al cursului inferior al Eufratului (lângă actualul centru irakian de la Tell el-Muqayyar), fusese concepută conform unei scheme urbanistice în formă de „grilă pătrată", care permite o bună sistematizare. Un alt oraș-stat faimos, situat tot pe malul Eufratului, este Uruk (pomenit în Biblie sub numele Erech, în arabă Warka): aici se află unele dintre cele mai vechi *zigurate*, cu o structură neobișnuită, de tip subteran, înconjurate de două ziduri concentrice groase. Relevantă este și structura concentrică a Templului Oval din situl de la Kafajeh (Diyala), datând din perioada 2750–2600 î.Hr., care se detașează ca prezență autonomă în țesutul urban, fiind înconjurat, de asemenea, de două ziduri. Un edificiu-anexă al acestui complex avea probabil rolul de sediu al administrației templului, confirmând dimensiunile unei puteri și ale unui prestigiu economic și religios comun și altor civilizații ale lumii antice.

● ACADIENII

O dată cu căderea ultimei dinastii din Lagash, puterea a trecut din mâinile sumerienilor în cele ale lui Sargon din Akkad (2350–2300 î.Hr.) care va inaugura o perioadă de restaurări arhitecturale, continuată și sub domnia lui Gudea din Lagash (2141–2122 î.Hr.) și a celei de-a treia dinastii din Ur.



Reconstituirea unui templu babilonian. Acest tip de construcție în formă de piramidă, care ne oferă o idee despre Turnul Babel menționat în Biblie, putea atinge, conform informațiilor furnizate de istoricul Strabon, până la 180 de metri înălțime. Numărul treptelor – șapte – trimite la numărul aștrilor cunoscuți la acea vreme.



Vestigii ale unei construcții funerare subterane din piatră din orașul antic Uruk, mileniile IV–III î.Hr. Warka (Irak).

● BABILONIENII

Întinzându-se din Golful Persic până în zona actualului Bagdad, ținutul înfloritor al Babilonului a cunoscut două faze istorice: cea a primului imperiu (între secolele XX–XVI î.Hr.), marcată de personalitatea suveranului Hammurabi (1792–1750 î.Hr.), apoi, cea a dominației hitite, urmată de cea casită și de cea asiriană, în perioada corespunzătoare domniei lui Nabucodonosor al II-lea (605–562 î.Hr.). Din timpul guvernării eficiente a lui Hammurabi datează prima dezvoltare arhitectonică a capitalei Babilon (Babel), faimoasă în lumea antică pentru grădinile suspendate și templele sale. În 1531 î.Hr., miticul oraș situat pe malurile Eufratului va fi jefuit de hitiți – începutul declinului. Renăscut în timpul domniei lui Nabucodonosor (capitala va ajunge în această perioadă la un milion de locuitori), Babilonul va fi cucerit de perși în 539 î.Hr.

● HITIȚII

Declinul civilizației babiloniene a determinat emanciparea coloniilor asiriene și dezvoltarea Imperiului Hitit (secolele XV– XIII î.Hr.), care avea să-și facă simțită dominația politică și militară din nordul Mesopotamiei, la granița cu actuala Turcie, până în Egipt.
Civilizația hitită manifestă o mare vitalitate și în arhitectură, chiar dacă arta sa (mai ales sculptura) se inspiră în mod evident din modelul asirian și babilonian. Monumente precum impunătoarea Poartă a Leilor din orașul Hattusas (cunoscut și sub numele de Khattushash), din Anatolia, vădesc, cu toate acestea, o originalitate indiscutabilă.



Poarta Leilor, secolele XIV–XII î.Hr. Hattusas (Bogazkale, Turcia). Ruinele marii porți de acces în ceea ce fusese capitala hitiților mai păstrează parțial relieful a doi lei care străjuiau intrarea în oraș.

Popoarele din Podişul Iranian

În Podişul Iranian s-au succedat o serie de populaţii care au avut parte de o soartă mai mult sau mai puţin fericită. Teritoriile pe care le avem în vedere sunt cele care corespundeau în vechime ţinuturilor ariene (Ariana) care, în afara actualului podiş al Iranului, cuprindeau şi zonele limitate la nord de Caucaz şi Lacul Ossian (astăzi Lacul Aral); la est şi la vest, erau mărginite de Tigru şi, respectiv, de Ind, la sud – de Golful Persic şi de Marea Arabiei. Partea vestică a Arianei se întindea până în Media şi Persia.

● CIVILIZAŢIA DIN ELAM

În mileniul al IV-lea î.Hr., la graniţele cu Podişul Iranian a luat naştere civilizaţia Regatului Elam (sau din Susa), cu capitala în oraşul-stat Susa: aproximativ în anul 3500 î.Hr., Susa (actualul Shush) se întindea deja pe o suprafaţă de 25 de hectare.

Influenţat profund de cultura sumeriană, din 2300 î.Hr. Regatul Elam va face parte din Imperiul Acadian, dar, revoltându-se câteva secole mai târziu, va cuceri oraşul Ur, în cca 1930 î.Hr. Apogeul prestigiului său va fi atins o dată cu întemeierea noii capitale, Dur-Untash (actualul Choqa Zanbil), în regiunea Ahwaz, unde şi astăzi se înalţă un impunător zigurat, şi cucerirea Babilonului în 1175 î.Hr.

● MEZII

Prima formă politică de importanţă majoră, aptă să domine întreaga suprafaţă a Podişului Iranian, Imperiul Mezilor, cu capitala la Ecbatana (actualul Hamadan, situat la 400 km sud de Teheran), aparţinea unui popor ce provenea din regiunile nordice.

Menţionaţi în izvoare din secolul al IX-lea, mezii s-au extins către vest, cucerind Imperiul Neoasirian (614–612 î.Hr.), şi apoi, pentru o scurtă perioadă de timp, şi Imperiul Persan, bazându-se pe alianţa cu babilonienii.





Deasupra: *Arcul de acces la scara ziguratului elamit al lui In-Shushinak şi Napirisha*, cca 1250 î.Hr. Dur-Untash (Choqa Zanbil, Iran). Cu templele sale din cărămidă uscată la soare, oraşul sfânt Dur-Untash, situat în apropiere de Susa, a fost construit din ordinul lui Untash Napirisha (1250 î.Hr.) pentru a garanta unitatea regatului său, asupra căruia plana mereu pericolul dezmembrării. Înconjurat de trei ziduri de incintă, oraşul cuprindea numeroase sanctuare; cel de-al treilea zid împrejmuia oraşul propriu-zis, cu locuinţele private care însă nu au mai fost construite. Fusese prevăzută şi aprovizionarea cu apă prin intermediul unui canal care, conform principiului vaselor comunicante, prelua apa dintr-un depozit de decantare.

● URARTU

Regatul Urartu, situat la graniţa cu Armenia, anexat teritoriilor mezilor, datează din secolul al IX-lea î.Hr. Templele din Urartu, asemănătoare unor turnuri, au influenţat arhitectura ahemenidă.

● AHEMENIZII

Aşezaţi în sudul Podişului Iranian, perşii vor reacţiona la influenţa politică şi militară exercitată de mezi în timpul domniei lui Cirus cel Mare, din dinastia Ahemenizilor: în 550 î.Hr., Cirus îl va detrona pe regele Astiage, proclamându-se rege al mezilor şi perşilor. Perioada dinastiei ahemenide reprezintă o etapă de mare efervescenţă artistică ce a lăsat mărturii arhitectonice de o importanţă considerabilă, începând cu mormântul auster al lui Cirus cel Mare (mort în 529 î.Hr., la Pasargade) şi extraordinarele vestigii ale Persepolisului.

● PARŢII ŞI SASANIZII

Distrus de Alexandru cel Mare, imensul regat ahemenid se va reorganiza sub domnia lui Seleucos Nikator (305–281 î.Hr.), pentru a se fărâmiţa ulterior în state mai mici care se vor reuni de abia sub dominaţia parţilor (247 î.Hr.–227 d.Hr.).

Din punct de vedere artistic, după elenizare şi contactul forţat cu Roma, va fi preluat stilul arhitectonic occidental.

Dinastia sasanidă (224–642 d.Hr.) va fi cea care va recupera tradiţia ahemenidă cu templele dedicate focului şi marile palate.



Deasupra: *Mormântul lui Cirus cel Mare*, 529 î.Hr. Pasargade (Iran). Situat în zona sud-vestică a Iranului, Pasargade („tabăra perşilor" sau „fortăreaţa din Fars") se află la 1 900 metri altitudine, pe Platoul Marghab („pasărea-apă"), în apropiere de râul Pulvar. Pătrunzând în cetate dinspre sud-vest, întâlnim mormântul lui Cirus, care măsoară 10 metri în înălţime. Marele suveran ahemenid a fost promotorul unui proiect urbanistic grandios, în conformitate cu viziunea sa universalistă asupra puterii, în măsură să garanteze respectul diferitelor entităţi naţionale.



La stânga: *Vestigii ale anticului oraş-stat Susa*, Shush (Iran). Distrus în 640 î.Hr. de Assurbanipal, oraşul Susa a fost reconstruit de ahemenizi, care îşi petreceau iarna aici. Ruinele citadelei sunt susţinute de o colină artificială (*tell*), formată prin stratificarea vestigiilor arheologice.

Deasupra: *Vestigii ale palatului sasanid şi ale Sălii de Audienţe* („Arcul lui Cosroe"), secolul al VI-lea d.Hr. Ctesifonte (Taq-i Kisra, Irak).



La dreapta: *Ruinele oraşului part*, secolul I î.Hr., Hatra (Irak).

Persepolis

Darius cel Mare a creat centrul imperiului său în mijlocul unei câmpii întinse, în zona din nordul vastei regiuni Fars, nu departe de Pasargade, inimă a culturii persane şi ahemenide. Aici au fost ridicate splendidele palate ale Persepolisului, unde delegaţiile diplomatice şi militare veneau să-l omagieze pe „regele-regilor", înmormântat apoi, ca şi urmaşii săi, în mormintele rupestre de la Naqsh-i Rustam, în actualul Iran.

Dedesubt: *Vestigiile oraşului*. Persepolis (Takht-i Jamshid, Iran).



● STRUCTURA

Operă colosală, desăvârşită în mai puţin de un secol (secolele VI–V î.Hr.), marele complex de la Persepolis care, în prezent, nu mai este în conservare, a fost înălţat sub supravegherea directă a lui Darius cel Mare.

Valul artificial de pământ, înalt de peste 15 metri, se întinde pe o suprafaţă de aproape jumătate de kilometru lungime şi 300 de metri lăţime. Suveranul nu a avut ocazia să-şi vadă terminată opera, fiul său, Xerxes, fiind cel care a finalizat-o, în cele mai mici detalii, printre care şi scara de acces cu rampă dublă şi treptele tăiate în blocuri de piatră. În faţă se înalţă monumentala Poartă a lui Xerxes (sau Poarta Naţiunilor), cu un plan patrulater, cu patru coloane interne şi patru jilţuri de piatră. Cele trei porţi propriu-zise erau decorate cu statuile unor *lamassu*, fiinţe mitice care protejau împotriva spiritelor rele şi a căror prezenţă era considerată de bun augur (v. şi pp. 110–111). Intrarea este orientată spre vest, iar ieşirea spre est, deschizând accesul către Sala celor O Sută de Coloane. Partea sudică a porţii dă spre *apadana*, sală hipostilă supraînălţată, cu un portic dublu pe trei dintre laturile sale şi care servea drept sală de audienţe (p. 111). Complexul cuprindea o serie de încăperi folosite în mare parte numai de suveran şi de demnitari, precum Tripylon, o sală relativ mică, numită astfel întrucât era formată din trei portaluri şi era, probabil, sediul consiliului, cu prilejul reuniunilor imperiale. Ieşind din această încăpere, pe dreapta, la nord se zăreşte zidul lung care străjuieşte Drumul armatei, care se încheie cu o structură care nu a fost definitivată, destinată mareşalului Curţii, însărcinat cu anunţarea vizitatorilor regelui.



Acest enorm complex arhitectural avea şi funcţie rezidenţială. Două zone din interiorul său fuseseră rezervate suveranilor: Palatul lui Darius şi Palatul lui Xerxes.

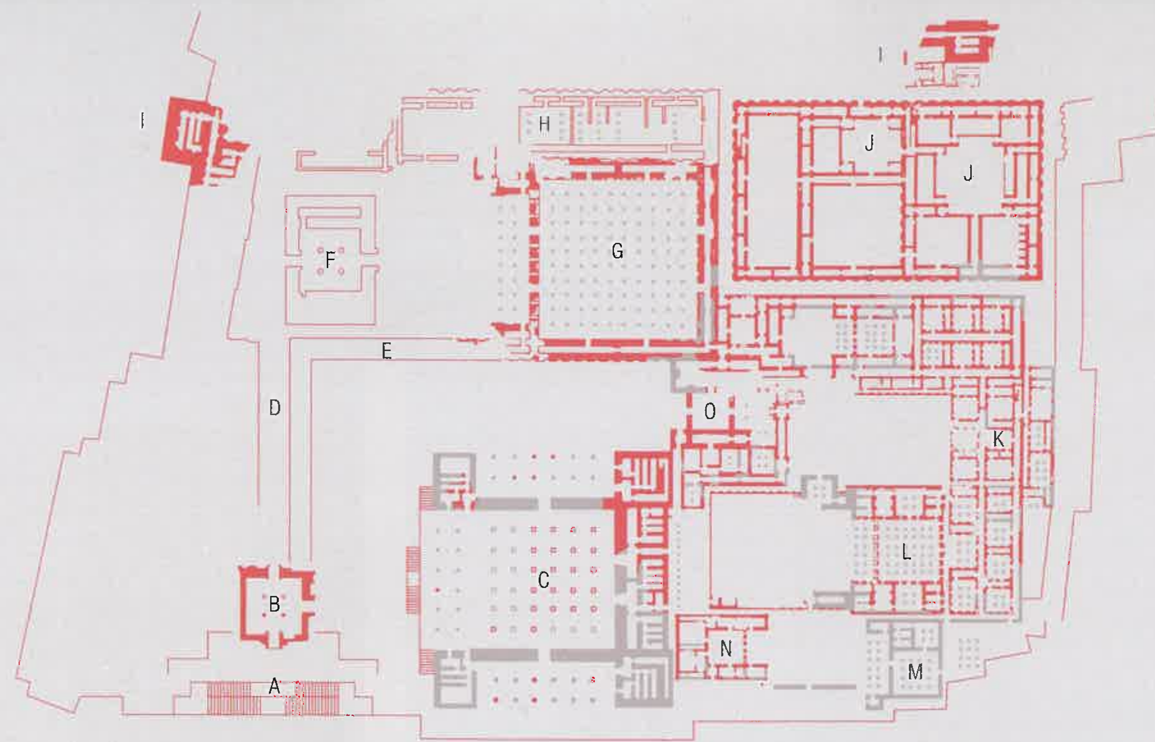
Cel dintâi este supraînălţat cu doi metri în raport cu trotuarul şi include o sală hipostilă centrală, susţinută de douăsprezece coloane; de jur-împrejur sunt dispuse alte încăperi din care se mai păstrează pereţii exteriori, cu uşile de acces, arhitrave şi ferestre.

După o schemă similară, dar de dimensiuni mai mari, este structurat şi Palatul lui Xerxes, în apropierea căruia se întindea *harem*-ul.

Partea sud-estică era rezervată păstrării tezaurului suveranilor şi patrimoniului Imperiului Ahemenid.

Punctele-cheie ale acestei cetăţi erau Sala celor O Sută de Coloane (sau Sala Tronului), decorată cu scene care îl înfăţişau pe suveran în exercitarea funcţiilor sale, şi Sala Audienţelor (*apadana*), unde delegaţi ai celor douăzeci şi opt de naţiuni ale imperiului aduceau omagiu autorităţii, făcând act de supunere.

Altare ale Templului focului închinat lui Darius I, 521–486 î.Hr. Naqsh-i Rustam (Persepolis, Iran). Adoratori ai focului, izvor de viaţă şi reflex al divinităţii supreme Ahura Mazda, „Domnul Înţelept", perşii ridicau pe înălţimi temple fusiforme cu bază pătrată, asemănătoare templelor din Urartu.



Harta oraşului Persepolis (cu roşu sunt marcate edificiile care s-au păstrat).
A. Scară de acces
B. Poarta lui Xerxes sau Poarta Naţiunilor
C. *Apadana* sau Sala Audienţelor
D. Drumul armatei
E. Zid de separare între cele două curţi
F. Poartă neterminată
G. Sala Tronului sau Sala celor O Sută de Coloane
H. Grajdurile regale
I. Fortificaţii
J. Tezaurul regal
K. Depozite
L. Palatul lui Xerxes
M. Palatul H
N. Palatul lui Darius I
O. Intrarea în Tripylon.

Deasupra: *Lamassu străjuind Poarta lui Xerxes sau Poarta Naţiunilor*. Persepolis (Takht-i Jamshid, Iran).



Vestigii ale Sălii celor O Sută de Coloane. Persepolis (Takht-i Jamshid, Iran).



Cretanii şi micenienii

Dualism şi continuitate. Civilizaţia antică din Insula Creta, situată în estul Mediteranei, trebuie considerată un precursor important pentru evoluţia cetăţii Micene, din Pelopones (Argolida), chiar dacă cele două culturi au caracteristici distincte. Dominaţia miceniană se va extinde asupra Cretei în secolele XV–XIII î.Hr., dar cultura minoică va sfârşi prin a se impune în faţa celei a cuceritorilor care, printre altele, vor prelua de la cretani tehnici noi în domeniul prelucrării aurului şi în cel al picturii.

● CIVILIZAŢIA MINOICĂ

Din ultima fază a Neoliticului (2900 î.Hr.) până la sfârşitul Epocii Bronzului (1200 î.Hr.), Creta va cunoaşte înflorirea sa maximă între 2000–1500 î.Hr., când se dezvoltă civilizaţia „palatelor", numită astfel datorită complexelor arhitecturale de dimensiuni mari care constituiau nucleul oraşelor-stat, menţionate şi de Homer în *Iliada*.
Adjectivul „minoic" a fost introdus de arheologul englez Arthur Evans, care a descoperit cetatea Cnossos în cursul campaniei de săpături din 1900. Prin acest termen, Evans făcea referire la miticul suveran Minos şi la labirintul de la Curtea sa, construit de meşterul Dedal, personaj a cărui dimensiune legendară pare a fi infirmată de unele cercetări mai recente care îl consideră, mai degrabă, primul mare arhitect al Antichităţii.
În afara importantelor complexe arhitecturale, răspândite pe tot cuprinsul insulei (la Malia, Festum, Cnossos, Zakros, Gurnia), arhitectura minoică privilegiază construcţiile de dimensiuni reduse, reprezentate de case izolate din care nu s-au păstrat decât unele vestigii rare, dar semnificative. Cea mai veche este casa de la Zakros, din perioada Neoliticului Târziu, caracterizată de un plan în forma literei G, ca un labirint în miniatură.
O idee despre profilul, culorile şi decoraţiile folosite pentru locuinţe ne este oferită de o serie de plăcuţe din ceramică descoperite în zona „demisolurilor cu greutăţi" a palatului din Cnossos.
În ce priveşte distribuţia încăperilor şi raporturile de volum, se pot formula ipoteze examinând machetele din teracotă şi descoperirile săpăturilor efectuate în mai multe rânduri pe insulă. Mărturie a nivelului de civilizaţie arhitectonică atins de Creta sunt şi vestigiile conductelor din teracotă cuplate cu tuburi.

● CIVILIZAŢIA MICENIANĂ

Civilizaţia miceniană îşi trage numele de la principala aşezare care o reprezintă: Micene, capitala antică a Greciei, oraşul lui Agamemnon, regele care în *Iliada* conduce oastea ahee în lupta împotriva Troiei. Nici un autor antic nu îi pomeneşte, de altfel, pe micenieni cu acest nume. Homer îi numeşte ahei, danai sau argivi; iar ceea ce cunoşteau grecii cu privire la obârşia lor se transmisese numai prin intermediul legendelor. În 1876, datorită cercetărilor lui Heinrich Schliemann, pasionat de istoria clasică, a fost posibilă confirmarea veridicităţii povestirilor lui Homer. Săpăturile au adus la lumină morminte regale, cu splendidele lor accesorii, despre care astăzi ştim că aparţineau unei dinastii care a precedat cu cel puţin trei sute de ani războiul troian. Se atunci, cunoaşterea acestei mari civilizaţii s-a conturat tot mai precis şi, în prezent, ştim că s-a răspândit din Grecia continentală în insulele din Marea Egee şi chiar şi pe coastele central-orientale ale Mediteranei.

● AURITA MICENE

„Aurita Micene", aşa cum o numeşte Homer, se ridică pe dealul ce mărgineşte la nord-vest şesul regiunii Argos. Pe culme, răsărea acropola, înaltă de 278 de metri, înconjurată de ziduri ciclopice (v. harta de la p. 113). Izolat, de asemenea, în vârful unei coline era şi „prea bine ziditul oraş Tirint", caracterizat de galerii construite în interiorul zidurilor de cetate din blocuri de piatră poligonale de dimensiuni enorme. Spre deosebire de palatele minoice, cele miceniene sunt fortificate, simulând aspectul unei adevărate citadele în care accesul este asigurat de porţi monumentale, dintre care s-a păstrat celebra Poartă a Leilor (două leoaice aşezate faţă în faţă), adiacentă bastionului central al zidurilor cetăţii Micene. În centrul colinei se afla palatul, al cărui nucleu era constituit de *megaron*: o sală cu vatră centrală, susţinută de patru coloane, precedată de un vestibul şi un portic. Deşi la scară redusă, această structură are acelaşi rol cu cel al curţii centrale a palatului minoic. Şi mormintele de tip *tholos*, asemănătoare celor din Creta, erau formate dintr-o cameră circulară la care accesul era asigurat de un lung coridor (*dromos*). În ambele cazuri se practica înhumarea, dar la Micene există şi morminte circulare, cele pe care Schliemann le-a crezut a fi ale lui Agamemnon şi ale urmaşilor săi.



Plăci de ceramică înfăţişând faţadele locuinţelor minoice izolate, 1700–1600 î.Hr. Heraklion, Muzeul Arheologic (Insula Creta, Grecia). Aceste mici obiecte, cu dimensiuni cuprinse între 3 şi 5 centimentri, reprezintă în miniatură faţadele caselor minoice, cu mai multe etaje, care prezentau o varietate surprinzătoare de soluţii.

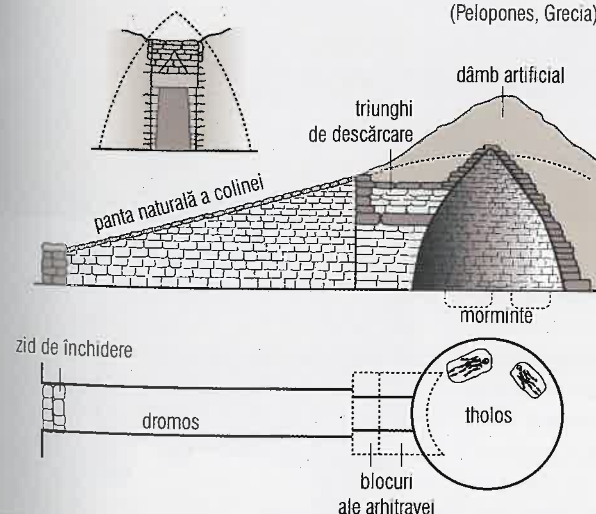




La stânga: *Silozuri circulare îngropate în vederea conservării grânelor*, 2000–1450 î.Hr. Malia (Insula Creta, Grecia).

Deasupra: *Situl arheologic*. Cnossos (Insula Creta, Grecia).







Deasupra: *Mormintele regale din Cercul A, situat în interiorul citadelei*, secolul al XIII-lea î.Hr. Micene (Pelopones, Grecia).

Dedesubt: *Secţiune şi plan al unui mormânt micenian de tip* tholos (preluate din Lord William Taylor, *Micenienii*, Florenţa, 1987).

La dreapta: *Detaliu al bolţii mormântului de tip* tholos *numit şi al Comorii lui Atreus*, secolul al XIII-lea î.Hr. Micene (Pelopones, Grecia).

Etruscii

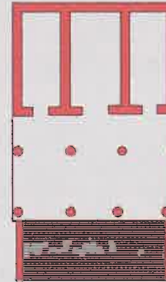
Originea etruscilor, creatorii uneia dintre cele mai bogate culturi din Antichitate, nu este nici în prezent pe deplin clarificată. De unde veneau aceștia? Era vorba de o populație italică sau ajunseseră pe coastele Peninsulei Italice în urma unui val de migrații? Primul care a abordat această chestiune a fost Dionysius din Halicarnas, în secolul I î.Hr., autorul reunind mai multe teorii propuse anterior (*Antichități romane*, XXVI–XXX). Astăzi, ipotezele cele mai credibile se împart între posibilitatea unei origini autohtone sau a coborârii lor din nord, împreună cu alți italici, ori ideea provenienței din Asia Mică, considerată a fi cea mai verosimilă.

● CRONOLOGIE

Creatori ai unei culturi orientalizante pe coastele italice, etruscii își atribuiau numele de Rasenna sau Tyrsenoi (de unde provine și numele Mării Tireniene). Civilizația lor corespunde perioadei pe care istoricii o desemnează drept viallanoviană, de la numele sitului emilian Villanova (secolele IX–VIII î.Hr.), unde au fost descoperite morminte care atestă obiceiul incinerării morților și păstrării cenușii în urne, așa cum procedau și etruscii.



Templul etrusc din Belvedere, secolul al IV-lea î.Hr. Orvieto.



Reconstituirea planului templului din Belvedere, Orvieto.

Secolul al VIII-lea corespunde întemeierii orașelor etrusce, iar secolul al VII-lea – expansiunii politice a acestora din zona coastelor Campaniei până în sudul regiunii padane. Și Roma va cunoaște dominația etruscă, începând cu perioada regilor Tarquinius Priscus (607 î.Hr.) și Servius Tullius (578 î.Hr.), sfârșind cu Tarquinius Superbus care, în 509, va fi alungat din oraș. Un armistițiu se semnează în anul 351. În timpul celui de-al doilea război punic (218), tentativele de subminare a puterii romane au eșuat. Etruscii vor fi obligați să-i finanțeze pe romani în războiul împotriva cartaginezilor. Orașele lor se transformă în colonii ale imperiului, iar în anul 90 î.Hr. etruscii vor primi cetățenie romană. În anul 27 î.Hr., Etruria va deveni *Regio VII romana*.

● ASPECTE ARHITECTURALE

Cele mai vechi locuințe etrusce semănau cu urnele funerare în formă de colibă, cu acoperișul în pantă și plan circular (ulterior rectangular). În afara arcului, creație specifică a arhitecturii etrusce, se remarcă templul cu podium, prevăzut cu o scară cu trepte numai în partea anterioară, corespunzătoare intrării; de aici se trece în pronaos care dă în trei încăperi alăturate. Aceasta este tipologia templului italic, adoptată și de civilizația romană, ca și de alte populații ale peninsulei. Prevăzut cu un acoperiș amplu, în pantă, dar lipsit de o decorație propriu-zisă a frontonului, templul putea fi ornat cu antefise. Un alt aspect important al arhitecturii etrusce este reprezentat de necropole, răspândite pe teritoriul actual al Toscanei Meridionale și al părții nordice a regiunii Lazio: mormintele pot avea o pseudoboltă (numite cu boltă), pot fi de tip tumulus sau pot prezenta o cameră, cu considerabile posibilități decorative.



Deasupra: Antefisă din teracotă reprezentând un cap de gorgonă, sfârșitul secolului VI–V î.Hr. Roma, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia (provenind de la Veio, Tempio del Portonaccio). Se utiliza pentru a decora capetele olanelor, țiglele și, poate, pentru a proteja grinzile acoperișului de umezeală sau pentru a decora baza frontonului, lipsit de un alt tip de decorație. Elementul a fost introdus de greci, dar etruscii l-au preluat, atribuindu-i o utilizare specifică.



Urnă funerară din calcar în formă de casă. Florența, Museo Archeologico Nazionale (de la Chiusi). Urna imită tipologia palatelor aristocratice din epoca elenistică, decorate cu coloane cu capitel eolic, portic și acostament de piatră cioplită.

Interiorului Mormântului (cu cameră) Scuturilor și Jilțurilor, jumătatea secolului al VI-lea î.Hr. Cerveteri (Lazio).

Mormânt cu boltă, 620–600 î.Hr. Florența, Museo Archeologico Nazionale (reconstituire a mormântului de la Casale Marittimo, Volterra). Nu este vorba de o cupolă propriu-zisă, ci de o pseudocupolă, obținută din șiruri de lespezi de calcar distribuite în cercuri concentrice care se închid cu o altă placă. În centru se află un stâlp de susținere. Mormântul a fost descoperit în 1898, transportat la Florența și reconstituit în grădina Muzeului de Arheologie.



Urnă din bronz laminat, decorată în relief, în formă de colibă, prima jumătate a secolului al VIII-lea î.Hr. Roma, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia (provenind de la Vulci, necropola din Osteria). Tipologia cu plan circular este legată de o concepție încă tribală asupra familiei.



Urnă din argilă roșie în formă de casă, 650–625 î.Hr. Roma, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia (provenind de la Cerveteri, Lazio).

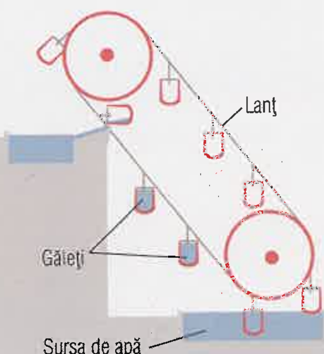


Dedesubt: Friză din lut reprezentând o cursă de cai, secolul al VI-lea î.Hr. Siena, Museo Archeologico (provenind de la Murlo). Printre descoperirile ultimelor decenii se numără vestigiile unei reședințe princiare sau poate ale unui adevărat sanctuar, care au fost aduse la lumină în 1977, la Murlo, în apropiere de Montalcino (la sud de Siena): decorația frizelor și a altor elemente din lut este de cea mai bună calitate, mărturie a unui sit care probabil că se bucura de un prestigiu deosebit.

Cele şapte minuni ale lumii antice



Deasupra: *Reconstituire a grădinilor din Babilon și, pe fundal, Turnul Babel.* În 1899, arheologul german Robert Koldewey a inițiat o campanie de săpături de proporții considerabile la Babilon, care, în decursul a paisprezece ani, i-a îngăduit să descopere temelia Turnului Babel, fundația palatelor lui Nabucodonosor și a marii străzi pentru procesiuni care traversa centrul orașului. Nu s-a stabilit, însă, unde anume erau amplasate grădinile suspendate, întrucât vestigiile descoperite de Koldewey în sudul orașului, care ar putea corespunde descrierilor antice, se află prea departe de fluviu pentru a face plauzibilă ipoteza irigării. Cercetări mai recente (1986) ne fac să admitem o deplasare a acestora către palatul din nord, în afara zidurilor de incintă, dar misterul acestei minuni a Antichității mai persistă și astăzi.



Reconstituire a mecanismului pentru sistemul de irigare a grădinilor suspendate. Reconstituirea se bazează pe unele descrieri din Antichitate, care vorbesc despre un dispozitiv care permitea preluarea apei de jos și transferarea acesteia pe terasele grădinilor, unde se aflau bazine-rezervor.

Popoarele antice din bazinul Mării Mediterane și din Asia Mică au produs opere grandioase, admirate de contemporani și a căror memorie s-a transmis grație descrierilor literare ale geografilor și călătorilor. Și în mod special cele șapte capodopere care sunt învăluite de legendă, inducând sentimentul măreției unei lumi dispărute. Cu excepția piramidelor, aceste „minuni ale lumii antice" sunt cunoscute numai prin intermediul lui Herodot, Strabon, Diodor din Sicilia, Curtius Rufus, Plinius, care descriu cu admirație grădinile suspendate din Babilon, Colosul din Rhodos, gigantica statuie de fildeș a lui Zeus din Olimpia, creată de Fidias pentru templul din Elida, Mausoleul din Halicarnas, templul Artemisei din Efes și Farul din Alexandria.

● GRĂDINILE DIN BABILON

Grădinile suspendate erau situate, probabil, pe malul estic al Eufratului. Curios, dar Herodot (450 î.Hr.), care descrie amănunțit Babilonul, nu menționează această minune a Antichității de care vorbesc, în schimb, Diodor din Sicilia, Strabon și Curtius Rufus. Conform tradiției persane, ideea acestor grădini spectaculoase este atribuită Semiramidei, soția miticului rege Nino, întemeietorul Babilonului, care ar fi domnit în Asiria 42 de ani după moartea soțului ei. Legendara figură feminină este probabil inspirată de un personaj real, regina asiriană Shamurramat (soția regelui asirian Shamshi Adad), care a domnit între 810–805 î.Hr., după moartea soțului ei, în locul tânărului lor fiu, Adadnirari al III-lea.

Cert este că pe vremea lui Nabucodonosor al II-lea, care a guvernat orașul 43 de ani, începând din 605 î.Hr., Babilonul părea o minune în ochii călătorilor. Alte surse susțin că Nabucodonosor însuși ar fi construit grădinile suspendate pentru soția sa Amytis, fiica regelui mezilor, care tânjea după înverzitele ținuturi natale. Particularitatea acestor grădini consta în faptul că se întindeau pe terase în trepte, având baza din piatră impermeabilizată cu bitum, pe care se sprijinea un strat de pământ pentru a permite cultivarea pomilor fructiferi și a celor cu trunchiul înalt (Curtius Rufus menționează copaci înalți de 15 metri, cu un diametru de 4 metri). Terasele erau susținute și înconjurate de construcții care le delimitau.

O asemenea amenajare implica sisteme ingenioase de drenaj și descărcare a apelor de irigație care proveneau, în mare parte, din Eufrat, deoarece Mesopotamia este o regiune aridă. Și orașul Ur adoptase soluții asemănătoare, dar simplificate: casele cu acoperișul plat erau prevăzute cu un strat de pământ care permitea cultivarea unei mici grădini pe terasa superioară.



Vestigiile Templului Artemisei din Efes, Turcia, într-o fotografie din 1890. Pe fundal se zăresc alte monumente antice, iar pe deal, un castel.

● TEMPLUL ARTEMISEI DIN EFES

Primul templu dedicat zeiței vânătorii Artemis, construit în secolul al VI-lea la Efes (în actuala Turcie), a fost incendiat în 356 î.Hr. de un oarecare Erostratos care a vrut să intre astfel în istorie. Din această cauză, monumentul a fost reconstruit de Cheirokrates, care a menținut structura inițială cu 127 de coloane cu baza decorată cu diferite scene, dintre care 36 au fost sculptate de marele Skopas, după cum spune Plinius în *Naturalis Historia* (XXXVI, 93).

● MAUSOLEUL DIN HALICARNAS

Mausolus, satrapul Cariei (Asia Mică), a condus colonia greacă din 377 până în 353 î.Hr. Principala sa preocupare pare să fi fost aceea de a-și construi un mormânt pe măsura rangului său, a cărui realizare începe încă din timpul vieții acestuia și care, se pare, a fost terminat la scurt timp după moartea soției-surori, Artemisia, în cca 350 î.Hr. Rezultatul probabil că a depășit cu mult așteptările: Plinius face o descriere minuțioasă a acestuia, considerându-l una dintre cele șapte minuni ale lumii antice și, chiar și astăzi, când vorbim despre un mormânt de o importanță și măreție deosebite, folosim cuvântul *mausoleu*.

Vitruvius susține că autorul acestuia fusese Pytheos, căruia i-ar fi atribuite și portretele lui Mausolus și al Artemisiei, imortalizați conducând o cvadrigă. Descrierile lui Plinius au fost, în parte, confirmate de săpăturile începute în 1856 de Charles T. Newton, dar care nu au risipit însă complet dubiile cu privire la aspectul mormântului construit, aproape sigur, din marmură. În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, arhitectul și eruditul Joseph Emanuel Fischer von Erlach a oferit o reconstituire sugestivă, căreia i-au urmat și altele, care interpretează în mod diferit datele lui Plinius. Mausoleul, înalt de circa 49 de metri, se pare că avea drept bază un soclu cubic înconjurat de coloane ionice, pe care se sprijinea mormântul propriu-zis.



Reconstituirea Mausoleului din Halicarnas. Construit pe la jumătatea secolului al IV-lea î.Hr., mormântul lui Mausolus a fost grav afectat de un cutremur, în secolul al XII-lea, și, începând din 1402 a devenit carieră de marmură. Conform reconstituirii lui Krischen, monumentul avea o bază cubică, înaltă de 22 de metri, și se sprijinea pe un soclu ce se îngusta progresiv. Deasupra se înălța o colonadă în stil ionic (de circa 13 metri înălțime), prezentând nouă coloane pe lățime și 11 pe lungime, terminată cu o piramidă în trepte, înaltă de 7 metri, în vârful căreia se afla o cvadrigă. Sistemul proporțional se baza pe multiplii piciorului și ai cotului – *sami* – și pe raportul numerelor 2 sau 3 înmulțite cu 2 sau ridicate la puterea 2. Reliefurile cu o *Amazonomachie* ar fi ornat, după spusele lui Plinius, exteriorul: Skopas ar fi realizat reliefurile de pe latura dinspre est, Leochares pe cele de pe latura opusă, Briasides și Timotei pe celelalte două.



Mausolus, 359 î.Hr. Londra, British Museum (provenind de la Mausoleul din Halicarnas).

Grecia şi Roma: arhitecturi faţă în faţă

Vestigiile unui bouleutérion, secolul al IV-lea î.Hr. Priene (Turcia). Vechiul oraş Priene din Caria, caracterizat de un plan urbanistic regulat „în reţea patrulateră", comun şi altor oraşe greceşti din Asia Mică, a fost reconstruit la jumătatea secolului al IV-lea î.Hr. pe povârnişul unui deal înalt de circa 400 de metri pentru a evita efectele revărsărilor Meandrului. Sala consiliului (*bouleutérion*) este asemănătoare cu cele din alte oraşe din Asia Mică, cu şiruri lungi de bănci, separate de scări de acces pe diagonală; în centru se afla altarul de unde interveneau vorbitorii.



Teatrul grecesc, secolul al II-lea î.Hr. Milet (Turcia). Numărându-se printre cele mai mari din Asia Mică, teatrul din Milet putea găzdui 15 000 de spectatori. Pe partea opusă se afla *agora* vestică, cu porticuri pe trei laturi.

Spre deosebire de istoria milenară a Greciei, cea romană putea să pară puţin importantă în ochii contemporanilor, având în vedere că, în 146 î.Hr., când toate statele greceşti fuseseră anexate Romei, trecuseră mai puţin de şase sute de ani de la data la care, conform tradiţiei, Romulus trasase cu plugul brazda care delimita teritoriul cetăţii. Romanii erau conştienţi de acest fapt atunci când şi-au impus dominaţia; au existat chiar autori, precum grămăticul Porcius Licinius, care au susţinut că Grecia fusese mai abilă decât romanii care se impuseseră prin forţă, cucerind Roma cu armele artei şi culturii. Cu alte cuvinte, civilizaţia romană depindea cultural de cea greacă, care-şi impusese hegemonia, pe cale paşnică, în tot bazinul Mediteranei. Paradoxal, puterea Romei s-a transformat într-un imens „megafon" care a difuzat mai departe, în întreaga lume cunoscută la acea vreme, ecoul gândirii greceşti.

Prin răspândirea culturii greceşti şi contopirea acesteia cu civilizaţiile locale, au luat naştere rădăcinile a ceea ce astăzi numim „civilizaţie occidentală".

Aceasta nu înseamnă că Roma era o cultură lipsită de originalitate: mai ales în arhitectură, vechii romani au reuşit să-şi exprime magistral pragmatismul caracteristic.

● CARACTERISTICILE ARHITECTURII GRECEŞTI

Rolul Greciei în domeniul arhitecturii a fost, în primul rând, acela de a stabili ordinele arhitecturale (pp. 114–115), de a fixa tipologia templului peripter (p. 46), cunoscută deja şi egiptenilor, de a codifica, în termeni urbanistici, funcţia *agorei*, de a diversifica tipologiile edificiilor conform destinaţiei lor civile: de la *bouleutérion*, sala de consiliu a guvernului democratic, la teatru, spaţiu de destindere şi catarsis pentru comunitate. Toate acestea concordă cu ideea echivalenţei dintre conceptul de armonie şi cel al raţionalităţii şi logicii, caracteristică mentalităţii greceşti şi apoi celei occidentale: din aceste principii se inspiră sistematizarea planurilor urbanistice şi, la scară redusă, planimetria caselor particulare.

● CARACTERISTICILE ARHITECTURII ROMANE

Trăsăturile menţionate sunt asimilate de arhitectura romană care s-a folosit de mijloace impresionante şi de o gamă de soluţii de neînchipuit fără sprijinul oferit de o structură politică şi economică de excepţie. Roma a fost favorizată şi de aportul culturii italice; în mod special, a preluat de la etrusci folosirea arcului, nu numai în scopuri edilitare sau decorative, ci şi cu funcţie celebrativă, cum de altfel se întâmpla se şi în cultura elenistică, care şi-a exploatat monumentele ca pe o expresie a gloriei şi puterii. Roma va accentua acest aspect, după cum o arată răspândirea numeroaselor arce de triumf ale lui Augustus în toate regiunile imperiului. Resursele importante vot contribui la realizarea unor vile fastuoase, care atingeau uneori dimensiunile unor adevărate oraşe. Dincolo de planimetria urbană, raţionalitatea romanilor se dezvăluie şi în structurile militare pentru care *castrum*-ul constituie reperul principal, ce avea să servească drept sursă de inspiraţie şi pentru planurile unor palate somptuoase.

Arcul lui Augustus, 24 î.Hr. Aosta.



Canopă din Villa Adriana, 118–134 d.Hr. Tivoli (Roma). Formată dintr-o serie de încăperi unite prin structuri de racord, vila împăratului Hadrian era prevăzută cu terme, fântâni monumentale şi locuinţe pentru sclavi. Existau şi reproduceri ale principalelor monumente ale imperiului, văzute de împărat în cursul călătoriilor sale.



Machetă a palatului lui Diocleţian la Spalato, Croaţia. Planul palatului se inspiră din cel al taberei romane, cu două străzi principale care se intersectează în unghi drept. Împăratul a trăit aici după abdicarea sa, în 305 d.Hr., până la sfârşitul vieţii (în 316). Cu vedere spre mare şi înconjurat de ziduri, palatul lui Diocleţian anticipează tipologia castelului medieval.



Acropola Atenei



Zona cea mai înaltă din Atena, o colină stâncoasă situată la circa 150 de metri deasupra nivelului mării, a constituit scena uneia dintre cele mai extraordinare aventuri artistice din istoria omenirii. Locuită din Neolitic (mileniul al II-lea î.Hr.), în secolul al XIII-lea î.Hr. aceasta a fost aleasă ca reședință de un principe micenian. Cel mai vechi templu dedicat Atenei a fost înălțat pe vremea lui Pisistrate (561–527 î.Hr.). Numit Hekatómpedon, deoarece măsura o sută de picioare, a fost înlocuit de cel al lui Clistene (508 î.Hr.), care s-a păstrat într-o proporție foarte mică. Inimă a cetății în timpul războaielor cu perșii, Acropola a fost incendiată în 480 și 479 î.Hr., zidurile sale fiind reconstruite de Temistocle și apoi de Cimon. Pericle (460–429 î.Hr.), care a condus polisul atenian timp de 30 de ani, i-a dăruit însă o frumusețe de negăsit. A fost o acțiune politică și de propagandă personală, dar și o reafirmare programatică a supremației culturale ateniene asupra restului lumii cunoscute. După Pericle, nimeni nu a mai îndrăznit să modifice frumusețea locului.

● MONUMENTELE

În timpul domniei lui Pericle, între 447 și 429 î.Hr., vechiul templu dedicat Atenei, protectoarea orașului, a fost înlocuit de Parthenon, proiectat și realizat de arhitecții Iktinos și Kallikrates. Intrarea în Acropole a fost apoi închisă prin somptuoasele Propilee, concepute de arhitectul Mnesicles (432 î.Hr.). În 422 a fost construit Erehteionul, iar între 421–406 î.Hr. a venit rândul templului dedicat Atenei Nike (Victorioasă), proiectat de Kallikrates. Nu departe de Erehteion, în Casa Areforelor, un grup de fecioare ateniene se angajau, timp de un an, să lucreze la *peplos*-ul sacru, prețioasa mantie pe care o dăruiau zeiței cu ocazia sărbătorii Panatenea, celebrată din patru în patru ani. În centrul Acropolei se înălța o statuie a Atenei *Prómachos* (Războinică), de dimensiuni colosale; după spusele lui Pausanias, vârful lăncii sale reflectând lumina soarelui era un important reper pentru navigatori.

● PARTHENONUL

Realizat din marmură de Pentelic, este cel mai mare templu din Antichitate. Peripter octastil (8 coloane pe latura frontală și 17 în părțile laterale), templul respectă proporțiile secțiunii de aur (p. 24). S-a păstrat parțial deteriorat, nu numai de timp, dar și de războiul dintre Turcia și Veneția care i-a provocat stricăciuni semnificative. Cele două frontoane erau decorate cu faimoasele sculpturi ale lui Fidias, odinioară colorate. Aceste reliefuri se află acum la British Museum din Londra, în timp ce *in situ* a rămas friza interioară.

● PROPILEELE

Propileele constituie intrarea monumentală a Acropolei. Partea centrală a edificiului avea șase coloane dorice. Urma un perete prevăzut cu cinci uși care dădeau în două vestibuluri. Cel dinspre vest, mai larg, avea trei nave; din nava centrală se ajungea într-o încăpere amplă, pinacoteca, unde erau păstrare picturi importante precum cele ale lui Polygnotos.

● EREHTEIONUL

Cunoscut datorită porticului cu cariatide (p. 33), Erehteionul este un edificiu ridicat în cinstea a două divinități: aici se aflau templul Atenei Poliàs (protectoarea orașului) și cel al lui Poseidon Erehteios.

● TEMPLUL ATENEI NIKE

Amfiprostil tetrastil, cu patru coloane pe laturile anterioară și posterioară, templul a fost construit pentru a comemora bătălia de la Platea, când grecii i-au învins pe perși (479).

Deasupra: *Machetă a Acropolei în jurul anului 400 î.Hr. – reconstituire.*



La dreapta: *Propileele, 437–432 î.Hr.* Atena, Acropole, intrarea monumentală.

La dreapta, jos: *Parthenonul,* 447–432 î.Hr. Atena, Acropole.

Dedesubt: *Vedere a Acropolei dinspre Propilee. Pe dreapta, Templul Atenei Nike,* 421–408 î.Hr. Atena.



Acropole – vedere de ansamblu. Atena.

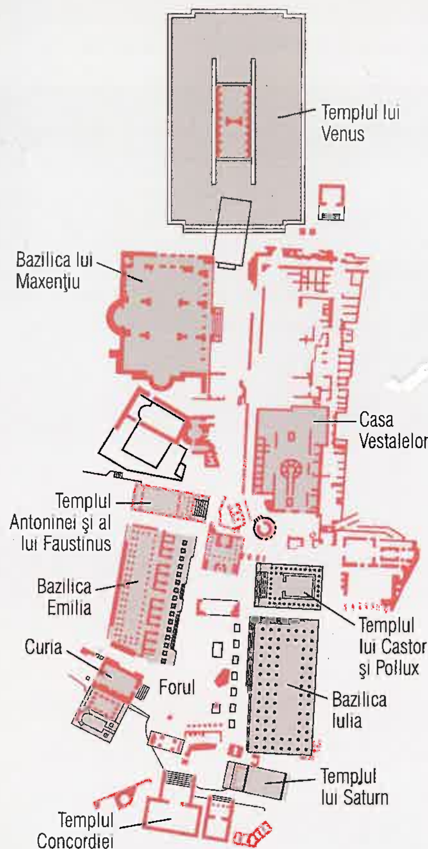




Forurile romane



Forul roman – vedere de ansamblu



Planimetria forului roman

În oraşele din provinciile Imperiului Roman, forul este echivalentul *agorei* greceşti; pe scurt, este vorba de o piaţă, în general pe plan rectangular, către care dau principalele edificii publice şi sacre. Cazul Romei este cu totul special, întrucât în ampla vale care se întinde între Palatin, Capitolin, Coelius şi Esquilin, în partea de nord-est s-au adăugat şi suprapus de-a lungul secolelor temple, monumente şi pieţe: sunt forurile construite de diferiţi împăraţi. Primele aşezări, datând din Epoca Bronzului (1500 î.Hr.), au fost descoperite în zona Forului Boarium, conferind, într-o oarecare măsură, o dimensiune istorică legendei: după uciderea lui Cacus, Hercule ar fi întemeiat aici Ara Maxima. Complet modificată de edificiile succesive, zona găzduia odinioară templele zeiţei Fortuna şi al Mater Matuta.

● FORUL ANTIC

Punct nevralgic al Romei antice, forul are o istorie la fel de lungă ca şi cea a oraşului. Când Iulius Cezar, înainte de lupta de la Pharsalos (48 î.Hr.), a jurat ca, în caz de victorie, să ridice aici un templu dedicat lui Venus Genitrix, forul dobândise deja o conotaţie urbanistică precisă. Doi ani mai târziu, Cezar a fost nevoit să cumpere, la un preţ foarte ridicat, o bucată de teren pe latura nordică a vechiului for. Situl dobândise, o dată cu trecerea secolelor, o structură definitivă, pe care nimeni, cu excepţia intervenţiilor de restaurare sau de adăugire, nu avea să o mai modifice. Aici se aflau monumentele importante ale istoriei Romei: de la Curia Senatului (p. 50) la templele lui Saturn şi al lui Castor şi Pollux, ambele concepute conform vechii tipologii italice, „cu podium“ (p. 217). Se mai

Dedesubt: *Cele trei coloane care s-au păstrat din Templul lui Castor şi Pollux*, secolele V î.Hr.–I d.Hr. Roma. Fondat în 484 î.Hr., ca *ex voto* pentru bătălia de la Lacul Regillus, de fiul dictatorului Aulus Postumius, templul a fost reconstruit în 117 î.Hr. şi apoi în 6 d.Hr. de Augustus.



găseau cele două bazilici care străjuiesc Via Sacra: Bazilica Emilia (întemeiată în 179 î.Hr., distrusă de un incendiu şi reconstruită de Augustus) şi Bazilica Iulia, construită la dorinţa lui Iulius Cezar în 55 î.Hr., care, printr-un fel de operaţiune de restaurare, a reamenajat vechea Bazilică Semproniana.

● FORURILE IMPERIALE

Pe vremea lui Cezar care, în afara templului lui Venus, protectoare a *gens Iulia*, şi-a construit propriul for, a fost inaugurată o etapă edilitară grandioasă: zona s-a extins până la marginea sudică a Suburrei, cartier popular,

La dreapta: *Forul lui Cezar – vedere de ansamblu.*

Jos, la dreapta: *Forum Boarium – vedere de ansamblu.*





Detaliu al Columnei lui Traian, 101–108 d.Hr. Roma. Printre capodoperele lumii antice, columna, înaltă de aproape 28 de metri, a fost construită pentru a celebra victoriile lui Traian asupra dacilor. Pe aceasta se desfăşoară, fără continuitate, o poveste ilustrată cu circa 2 500 de personaje.

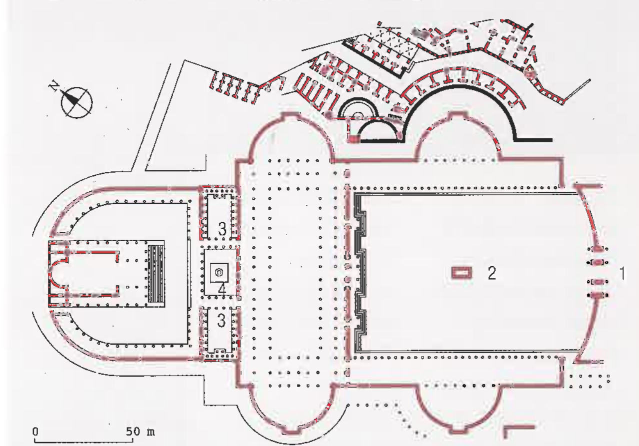


rău-famat. Perpendicular pe forul lui Cezar, Octavian Augustus, primul împărat al Romei, şi-a construit propriul for şi templul lui Mars Ultor.
Au urmat, pe vremea lui Vespasian, Forul Păcii (71–75 d.Hr.) şi Forul Tranzitoriu al lui Nerva, conceput, probabil, de arhitectul Rabirius. Din lunga sa structură rectangulară, inaugurată în 97 d.Hr., s-au păstrat *Colonnacce* („coloanele strâmbe“).

● FORUL LUI TRAIAN

Ultimul for construit (107–113 d.Hr.) este şi cel mai spectaculos dintre forurile imperiale. Forul lui Traian este opera arhitectului Apollodor din Damasc, autor şi al sistemului pieţelor lui Traian (p. 72). Constituit dintr-o piaţă lungă de peste o sută de metri, avea drept fundal decorul spectaculos al Bazilicii Ulpia (p. 50), de care erau lipite porticurile duble de pe laturile nordică şi sudică. Între cele două biblioteci se află Columna lui Traian. Ansamblul era completat de Templul lui Traian, închis la interior de o exedră. Mai trebuie menţionate Bazilica lui Maxenţiu şi Constantin, situată în zona de vest, faţă în faţă cu forurile. Ultima intervenţie în for îi aparţine lui Foca, împărat al Imperiului Roman de Răsărit care, în 608 d.Hr., a ridicat aici o coloană votivă.

Planul Forului lui Traian, 107–113. Roma.
1. Arc monumental
2. Statuia ecvestră a lui Traian
3. Biblioteci
4. Columna lui Traian.



Apeductele

Există multe feluri de a defini civilizaţia romană, unul dintre acestea fiind şi acela de „civilizaţie a apelor". Problema aprovizionării cu apă a aşezărilor urbane a fost întotdeauna resimţită puternic, într-o epocă în care nu existau motoare (electrice sau cu explozie) şi totul trebuia rezolvat prin forţa braţelor sau, cel mult, cu animale de tracţiune. Curând, însă, s-a descoperit că apa are o forţă a sa şi că, menţinând presiunea constantă, aceasta poate fi dirijată. O altă problemă cu care s-au confruntat romanii a fost cea a menţinerii calităţii potabile a apei, ferind-o de agenţii poluanţi.

Reţele hidraulice avansate au existat la multe civilizaţii antice (asiro-babiloniană, minoico-miceniană, greacă), dar romanii au fost cei care au rezolvat cu maximă eficienţă cea mai mare parte a acestor aspecte problematice.

● CUM FUNCŢIONEAZĂ UN APEDUCT

Vechii romani au introdus o modalitate inedită de transportare a apei, nu numai la nivelul solului sau cu ajutorul canalelor subterane, ci ridicând-o şi transportând-o la o înălţime considerabilă deasupra solului. Apa este ghidată prin poduri cu arcade care se ridică pe mai multe niveluri, în funcţie de nevoi: acesta este sistemul apeductelor. Primul avantaj constă în faptul că permite apei să traverseze cu uşurinţă denivelări şi neregularităţi ale terenului; un altul decurge din posibilitatea de a imprima un anumit debit, avantaj pe care inginerii îl vor exploata pentru a dirija distribuţia apelor; un al treilea avantaj constă în posibilitatea de a menţine apa curată, evitând infiltraţiile sau deteriorarea conductei. În acest fel, după ce a fost dirijată de la sursă, datorită menţinerii unei înclinaţii constante, apa poate străbate distanţe considerabile, iar nivelul acesteia poate fi ridicat cu ajutorul unor conducte sub presiune. Bazine de decantare, amplasate la începutul şi la sfârşitul conductei, îmbunătăţeau calitatea apei. De aici, apa era apoi păstrată într-un rezervor de distribuţie numit *castellum* (actualul castel de apă) şi, în cele din urmă, trimisă în conductele de derivaţie (*calices*) care îi permiteau să ajungă la fântâni, bazine de recepţie aflate la dispoziţia publicului, la fântânile monumentale sau instalaţiile termale.

● ARHITECTURI PENTRU APĂ

Apeductele se configurează ca adevărate opere arhitecturale al căror scop era transportarea apei. Pe vremea romanilor, a fost pus în practică pentru prima oară principiul care avea să inspire, în secolul XX, raţionalismul: „Forma urmează funcţiunii".

Dintre cele mai celebre apeducte ale Antichităţii amintim, din Roma, apeductul lui Nero, derivat din cel construit de împăratul Claudius, care servea la transportarea apei direct la reşedinţa imperială de pe Palatin. Astăzi se mai păstrează unele vestigii ale acestuia în Via Statilia şi în împrejurimile acesteia.

Un alt apeduct faimos era cel care prelua apa de la Ciampino, de la izvoarele sulfuroase, pentru a aproviziona Vila Quintililor (180–192 d.Hr.), nu departe de Via Appia.

Alte opere de excepţie ale genului au fost realizate în multe provincii ale imperiului: din Spania, până în Franţa şi Palestina. Dintre mărturiile cele mai vechi se evidenţiază structura impunătoare, cu trei niveluri de arcade suprapuse, a Pont-du-Gard din Provence, nu departe de oraşul Nîmes (din Languedocul de Jos), cunoscut în epoca lui Augustus sub numele de Nemausus. Deosebit de spectaculos este şi apeductul de la Segovia, situat la poalele Muntelui Sierra de Guadarrama, care se desfăşoară pe două niveluri de arcade.



Deasupra: *Apeduct roman*, 20 î.Hr. Pont-du-Gard (Nîmes, Franţa). Ideea construirii acestui deosebit de frumos apeduct, care se desfăşura pe o distanţă de 50 de kilometri, de la Uzes la Nîmes, i se datorează lui Agrippa, ginerele lui Augustus. Structura este suspendată la cincizeci de metri deasupra râului Gard, afluent al Rhonului, într-o regiune bogată în vestigii romane.



La stânga: *Detaliu al apeductului lui Nero – machetă a Romei antice*. Roma, Museo della Civiltà Romana. Apeductul a fost restaurat în anul 46 d.Hr. De remarcat arcadele de înălţimi diferite şi cu multiple combinaţii, realizate pentru a satisface exigenţe diferite.



Deasupra: *Apeduct roman*, Cezareea (Palestina).



La stânga: *Apeductul lui Claudius*, 38–52 d.Hr. Roma.

Deasupra: *Apeduct roman*, cca 110 d.Hr. Segovia (Castilia-León, Spania). Impunătorul apeduct a fost construit de împăratul Traian.

Marile sanctuare

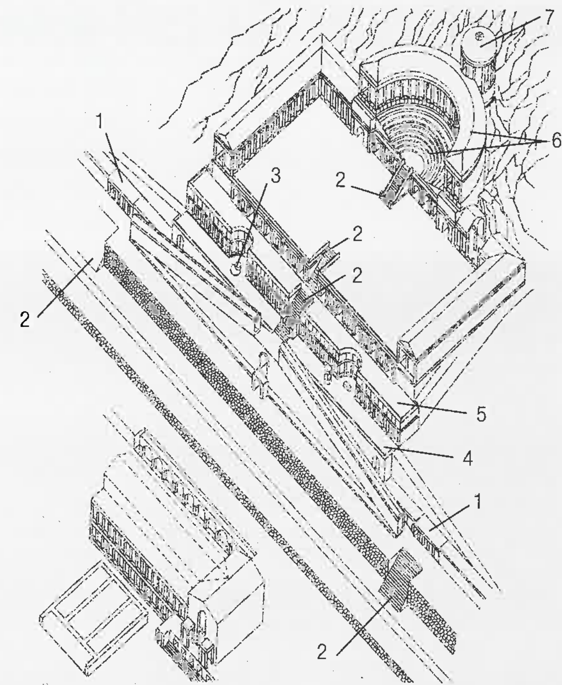
În partea centrală și de est a Mediteranei sunt răspândite vestigii ale unor sanctuare monumentale care în Antichitate au contribuit la formarea unei *koiné* – comunitatea culturală greco-romană. Unul dintre elementele de coeziune dintre cele două civilizații este, de fapt, crezul religios: după expansiunea romană, în paralel cu divinitățile proprii, cu forme diferite de cult și devoțiune, aceștia au continuat să venereze și panteonul grecesc, dedicând numeroase temple și sanctuare zeilor olimpieni.

● SANCTUARELE GRECEȘTI

La origine, sanctuarul era o zonă sacră delimitată, situată uneori în afara centrelor urbane (la Paestum, la Agrigentum și la Selinunte, în Graecia Magna). Dintre cele mai vechi complexe monumentale din bazinul mediteranean se remarcă Heraionul (dedicat zeiței Hera) din Insula Samos, în fața țărmului turcesc. Ansamblul edificiilor (reconstruite și modificate de la jumătatea secolului al VIII-lea î.Hr. și până la începutul secolului al VI-lea) începe să capete, aici, o organicitate proprie; forma orașului-sanctuar avea să se configureze cu precizie abia spre începutul epocii clasice, o dată cu templele panelene de la Delfi și din Olimpia. Delfi, considerat mult timp centrul lumii (*omphalós*), a căpătat o importanță istorică extraordinară datorită templului lui Apollo, unde sacerdoții-oracol preziceau viitorul. Reconstruit după incendiul din 548 î.Hr., templul primea daruri prețioase de la cetățile grecești; chiar și principii străini trimiteau aici comori pentru a-și asigura protecția zeului. Din secolul al VI-lea, Delfi devenise „capitala" amficționiei grecești (care reunea douăsprezece neamuri din Grecia continentală), fapt ce a contribuit la dezvoltarea arhitecturii religioase care a ajuns să implice întreaga comunitate. Din motive similare, întreaga așezare urbană de la Olimpia, în Elida, cu templul lui Zeus (468 î.Hr.) și colosala statuie din aur și sidef realizată de Fidias, considerată una dintre cele șapte minuni ale lumii antice, a devenit oraș sacru, zona sanctuarului extinzându-se. Delfi și Olimpia reprezintă simbolul cel mai concret al expresiei corale a unei culturi care avea să monopolizeze bazinul Mediteranei.

● SANCTUARELE ROMANE

În epoca republicană, sanctuarele romane se prezintă ca „macroarhitecturi", cu un mare impact vizual. Lângă Roma, în anticul oraș Praeneste (actualul Palestrina), sanctuarul Fortunei Primigenia (sfârșitul secolului al II-lea î.Hr., restaurat un secol mai târziu) fusese conceput sub forma unei structuri cu șase terase artificiale, modificată apoi de intervențiile familiilor Colonna și Barberini, în secolul al XV-lea, respectiv al XVII-lea. Proiectat, se pare, de un arhitect care aparținea școlii și culturii din Pergam, complexul de la Praeneste, deși nu prezintă un edificiu dominant, are o configurație unitară, de mare dinamism și plasticitate. Rampele scării care conduce la cea de-a treia terasă, exedrele cu coloane și îmbinarea perfectă dintre construcții și decorații fac din acesta un exemplu unic de arhitectură religioasă. Pentru a ne face o idee, este de ajuns să-l comparăm cu structura sanctuarului lui Jupiter Anxur de la Terracina (secolul I î.Hr.), care prezenta trăsături arhitecturale similare (scara de acces cu două rampe), dar soluții mai puțin complexe.



Sus:
Desen care reconstituie sanctuarul Fortunei Primigenia, secolele II–I î.Hr. Palestrina (Roma).
1. Fântâni
2. Rampe frontale
3. Sanctuarul pentru „sortes"
4. Terasa exedrelor
5. Terasa arcadelor
6. Teatru cu portic
7. Templu.



Deasupra: *Templele estice văzute de pe Acropole*, secolele VI–V î.Hr. Selinunte (Trapani). Întemeiată de grecii din Megara Hyblea, la jumătatea secolului al VII-lea, colonia siciliană Selinunte a cunoscut o dezvoltare semnificativă până în momentul cuceririi sale de către cartaginezi care au distrus-o în anul 409 î.Hr. Pe înălțimea dinspre nord se aflau locuințele, iar pe acropole și în partea de nord-est se găsea zona sacră, presărată cu temple. Divinitățile cărora le erau dedicate aceste edificii sacre au rămas necunoscute.

Deasupra: *Vestigii ale Heraionului*, secolul al VI-lea î.Hr. Insula Samos (Insulele Sporade, Grecia). Templul Herei a fost construit în mai multe rânduri și modificat. Hekatómpedon prezenta o colonadă la exterior și una în interiorul cellei, ceea ce permitea o vedere în perspectivă spre capătul acesteia, unde se afla statuia Herei.



La stânga: *Vestigii ale templului lui Apollo*, după anul 548 î.Hr. Delfi (Insulele Phocide, Grecia). Situat pe Muntele Parnas, orașul Delfi era faimos încă din secolul al VIII-lea datorită oracolului lui Apollo, care prezicea viitorul printr-o nișă a templului. Aceste profeții au avut un rol foarte important în istoria politică a Greciei.



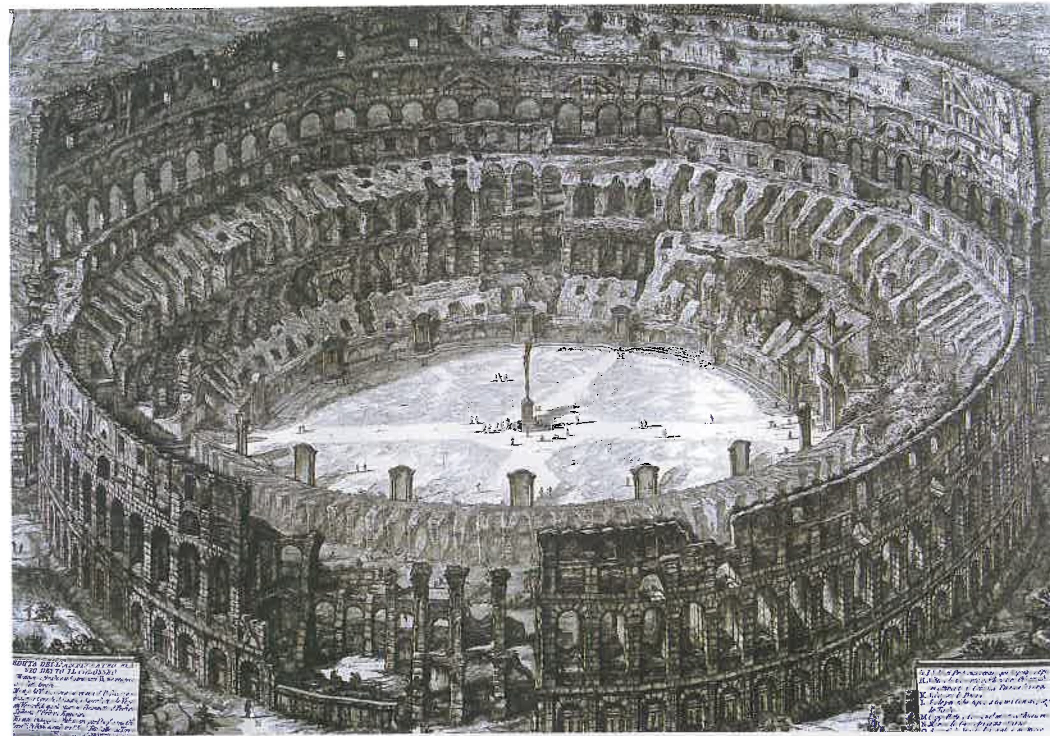
Deasupra: *Vestigii ale teraselor în opus incertum ale sanctuarului lui Jupiter Anxur*, secolul I î.Hr. Monte Sant'Angelo di Terracina (Roma). Edificiile de cult ale complexului sacru, supraînălțate cu ajutorul unui terasament impunător, erau situate într-un loc de importanță strategică: la poalele masivului Pesco Montano, pe spectaculosul Monte Sant'Angelo, cu vedere la Marea Tireniană.

Deasupra: *Vestigii ale exedrei Templului Fortunei Primigenia*, intervenție din jurul anului 80 î.Hr. Palestrina (Roma). Sanctuarul, ridicat pe terase supraînălțate la peste 200 de metri, prezintă pe latura dinspre colină, la cel de-al treilea nivel, două exedre elegante și un portic cu coloane ionice.



La dreapta: *Arce de susținere a terasamentului în opus incertum al sanctuarului lui Jupiter Anxur*, secolul I î.Hr. Monte Sant'Angelo di Terracina (Roma).

Teatrele şi amfiteatrele



Giovanni Battista Piranesi, *Colosseumul şi ediculele din Via Crucis* (1746–1750). Roma, Biblioteca Casanatense. Colosseumul (72–80 d.Hr.) a suferit de-a lungul secolelor distrugeri, modificări, jafuri. Din Evul Mediu şi până în secolul al XVIII-lea, aici au fost construite case, turnuri, edicule pentru Via Crucis şi a fost utilizat şi pe post de carieră de piatră. Gravura lui Piranesi ne oferă o idee a înfăţişării edificiului în secolul al XVIII-lea. Iniţial, hipogeul, coridoarele şi încăperile de serviciu din centrul hemiciclului adăposteau elevatoare şi maşini de scenă pentru apariţia-surpriză a gladiatorilor, animalelor sau decorurilor. Arena era acoperită de o podea din lemn de 3 357 metri pătraţi, dotată cu chepenguri şi deschizături care erau acoperite cu nisip.

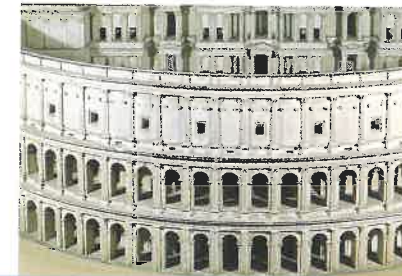


Dedesubt: *Interiorul Colosseumului aşa cum se prezintă astăzi.*

Din punct de vedere arhitectural, diferenţa fundamentală dintre teatrul grec şi cel roman constă în faptul că gradenele primului se sprijină pe o pantă naturală (uneori fiind săpate chiar în stâncă), în timp ce în cazul teatrului roman, înclinaţia este obţinută cu ajutorul unor structuri artificiale, romanii putând să amplaseze complexul independent de conformaţia terenului. Interiorul (*cavea*), în schimb, este identic: după cum se poate observa în desenul de la p. 58, structura teatrului constă dintr-o zonă centrală – orchestra – destinată corului, accesul fiind asigurat de scările laterale. În spatele orchestrei se află prosceniul şi scena (*skené*).
Dar marea invenţie a romanilor este amfiteatrul (în traducere literală, „teatru dublu"). Teoretic, este rezultatul alipirii a două teatre pe latura scenei. Rezultă, astfel, o structură circulară sau, mai precis, eliptică, susţinută de rânduri suprapuse de arce. Ceea ce a dus la realizarea acestui tip de edificiu a fost necesitatea de a găzdui un număr cât mai mare de spectatori şi, în acelaşi timp, de a crea structuri adecvate unor forme de divertisment tot mai spectaculoase: lupte de gladiatori, bătălii navale (*naumachie*), vânători de animale sălbatice (*venationes*).

● COLOSSEUMUL

Amfiteatrul prin excelenţă este cel al lui Flavius din Roma, cunoscut sub numele de Colosseum (denumit astfel din cauza dimensiunilor sale extraordinare sau, poate, şi din cauza prezenţei, în apropiere, a statuii colosale a lui Nero). Celebrul edificiu măsoară 188 de metri – diametrul mare, respectiv 156 în diametrul mic, având un perimetru de 527 metri. S-a calculat că putea găzdui 45 000 de persoane pe scaune, plus 5 000 în picioare. Început sub domnia lui Vespasian, în 71–72 d.Hr. şi amplasat într-o zonă în care se afla heleşteul artificial al reşedinţei lui Nero, Domus Aurea, a fost terminat de Titus şi inaugurat în 80 d.Hr. Colosseumul a permis, astfel, dotarea oraşului cu un amfiteatru stabil, în concordanţă cu politica împăraţilor din dinastia Flavia, care urmăreau să ofere poporului „pâine şi circ" (*panem et circenses*), pentru a-i distrage atenţia de la exercitarea dictatorială a puterii. La exterior, Colosseumul prezenta trei rânduri de arcade, sprijinite de pilaştri de care sunt adosate semicoloane cu capiteluri în diverse stiluri (de jos în sus: doric, ionic, corintic, figura de la p. 89). Materialul de construcţie este travertinul, blocurile fiind iniţial prinse cu ajutorul unor cârlige de fier care au dispărut în Evul Mediu. Edificiul avea 80 de arcade numerotate. Numărul înscris pe ceea ce am putea compara cu biletele de intrare din zilele noastre asigura publicului accesul spre gradenele din *cavea*. Acestea erau împărţite în cinci sectoare (*maeniana*) în funcţie de clasa socială: pe rândurile de jos stăteau personajele cele mai importante (*senatores*), sus – poporul (*clientes*), după cum arată inscripţiile păstrate. Hipogeul era amenajat cu coridoare şi încăperi de serviciu prevăzute cu elevatoare pentru ridicarea oamenilor sau animalelor. Pentru a-i feri pe spectatori de soare, gradenele din *cavea* puteau fi acoperite de un imens *velarium*, împărţit în sectoare şi susţinut de 240 de stâlpi montaţi în orificiile corespunzătoare ale streşinii. Pentru a-l manevra era nevoie de aproape o sută de oameni; în acest sens, ni se spune, uneori erau angajaţi marinarii din portul militar Capum Misenum.



Machetă reconstituind Teatrul lui Marcellus, 13–11 î.Hr. Roma, Museo della Civiltà Romana. Realizat în totalitate din travertin, teatrul dedicat lui Marcus Claudius Marcellus, nepotul lui Octavian Augustus, putea găzdui 15 000 de spectatori.



Dedesubt: *Amfiteatrul construit în colonia romană Thysdrus*, secolele II–III d.Hr. El-Djem (Tunisia).

Pantheonul

Clădirea Pantheonului din Roma reprezintă una dintre realizările cele mai grandioase și mai importante ale arhitecturii romane. Monument închinat armoniei Universului, Pantheonul a fost construit din dorința lui Marcus Vipsanianus Agrippa, generalul lui Octavian Augustus și „consul pentru a treia oară", după cum spune inscripția de pe antablamentul porticului, fiind consacrat în 27 î.Hr. celor șapte divinități ale Universului. Grav afectat de un incendiu în 80 d.Hr., a fost restaurat de Domițian. Ca urmare a unui alt incendiu, a fost reconstruit din temelii de Hadrian (118–125 d.Hr.). Cu această ocazie s-a adăugat dedicația către Agrippa și, se pare, și pronaosul. Edificiul făcea parte din complexul mai vast al termelor lui Agrippa, restaurate împreună cu bazilica lui Neptun, aflată în apropiere. Inițial, pronaosul era încadrat de colonade laterale care ascundeau vederii corpul posterior al clădirii. Intrând din pronaos se obținea, astfel, un efect-surpriză care astăzi s-a pierdut. Și piața din fața Pantheonului era mult mai amplă. O a doua restaurare datează din anul 202.

● STRUCTURA

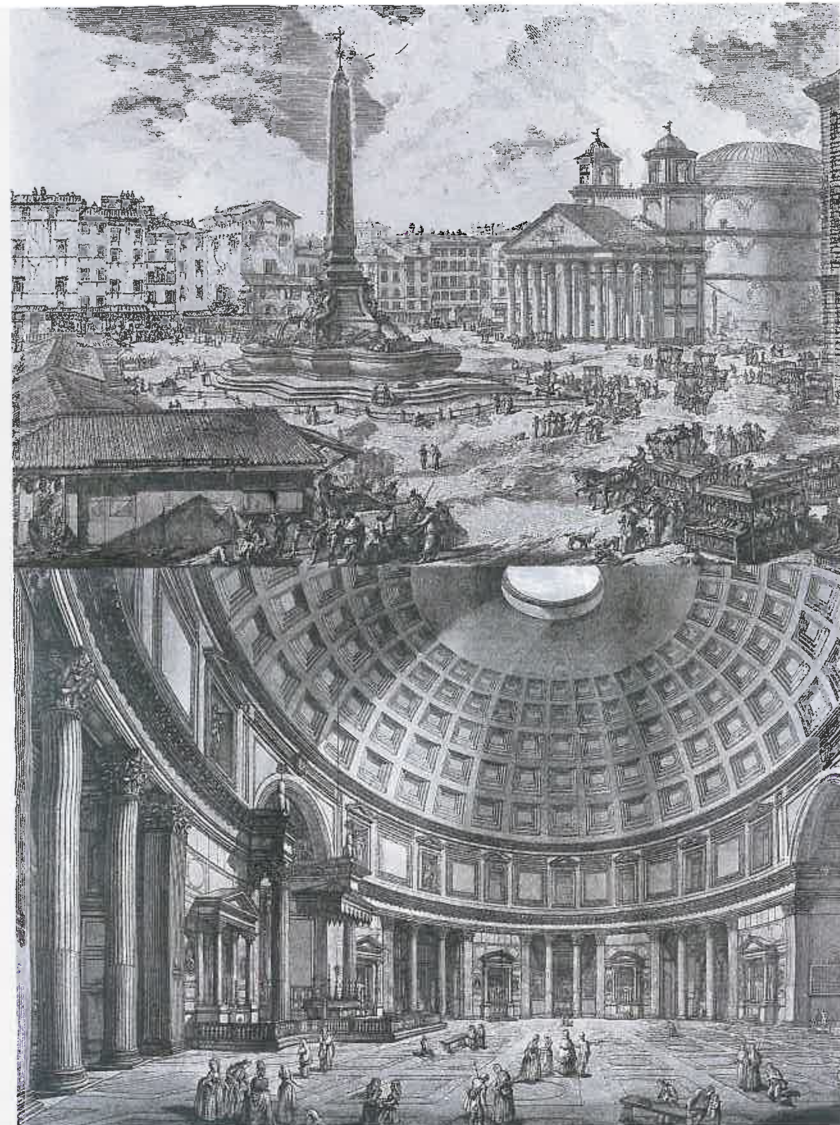
Geniul arhitectului care a conceput Pantheonul se manifestă prin combinația inteligentă dintre încăperea cilindrică, peste care se ridică o cupolă amplă, de tradiție tipic romană, și pronaosul de tip grecesc. Porticul, de 33 metri în lățime, prezintă 16 coloane corintice (înalte de 12 metri), cu fusul monolitic din granit roșu și gri. Coloanele se dispun pe un front de opt, astfel încât să formeze trei nave. Șarpanta din bronz a porticului, înlăturată în secolul al XVII-lea de papa Urban al VIII-lea, a fost reutilizată pentru baldachinul lui Gianlorenzo Bernini la San Pietro și pentru tunurile de la Sant'Angelo. Corpul cilindric, din cărămidă, are o grosime de 6 metri și un diametru de 43. Interiorul este dinamizat de șapte nișe (patru în plan rectangular și trei semicirculare) alternând cu opt *ediculi* prevăzuți cu frontoane triunghiulare și rotunde. Singura sursă de lumină este marele ochi (cu diametrul de 9 metri) din centrul spectaculoasei cupole, decorate cu casete (*lacunaria*). Încăperile situate în spatele corpului cilindric au fost amenajate în timpul creștinismului ca sacristie și capelă: templul păgân a fost, de altfel, transformat în Biserica Santa Maria della Rotonda (sau Santa Maria ad Martyres).

● TEHNICILE DE CONSTRUCȚIE

Pantheonul este o capodoperă inginerească. De la Brunelleschi și până la Piranesi, tehnica de construire a cupolei deschise în centru a constituit obiect de admirație și studiu. Primul element care trebuie remarcat sunt arcele false de descărcare, de-a lungul celor două registre ale corpului cilindric; această soluție permite preluarea împingerii date de greutatea cupolei, care se subțiază spre centru și este construită din lavă vulcanică, foarte ușoară.

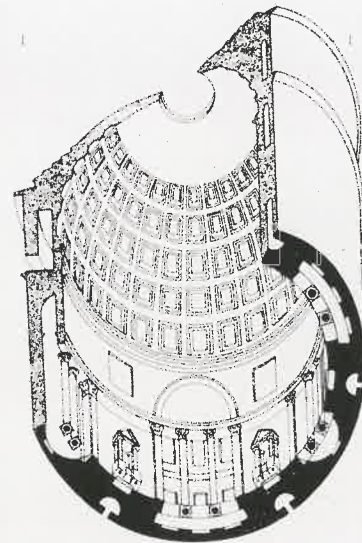
● SENTIMENTUL ARMONIEI

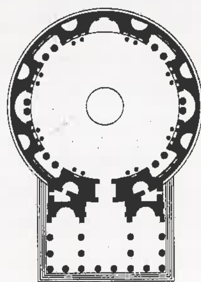
Forma Pantheonului exprimă sugestiv sentimentul armoniei universale, fiind imitată de-a lungul veacurilor: de la biserica venețiană del Redentore de Andrea Palladio (secolul al XVII-lea) sau Biserica San Francesco di Paola din Piața Plebiscito, la Napoli sau Cisternone dei Poccianti din Livorno. Înălțimea interioară a încăperii principale, măsurată din vârful cupolei, este egală cu diametrul acesteia (43 de metri), astfel încât în interior se poate înscrie ideal o sferă, forma armonică prin excelență. Cupola face referire și la cer, după cum spune Dio Cassius (LIII, 27).



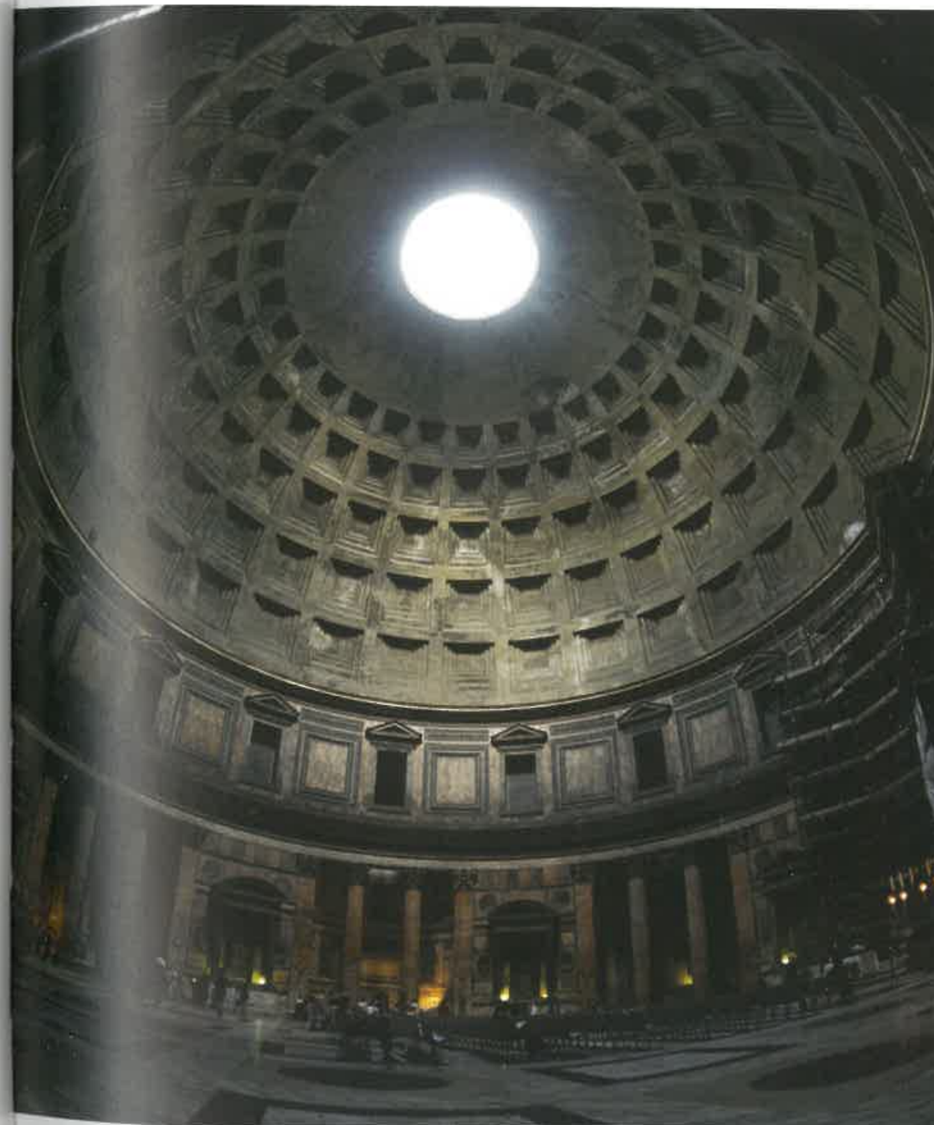
La dreapta: Giovanni Battista Piranesi, *Piața Pantheonului după modificările din 1711.* Roma, Biblioteca Casanatense. Pantheonul original, cel din vremea lui Agrippa, dedicat celor șapte divinități celeste și cultului lui Augustus, identificat cu Soarele, avea o altă orientare decât cel realizat de împăratul Hadrian. În corpul cilindric al edificiului, înfățișat în partea dreaptă a gravurii, se remarcă arcele de descărcare.

La dreapta: Giovanni Battista Piranesi, *Interiorul Panthenonul transformat în Biserica Santa Maria ad Martyres, cu altarul principal ridicat în 1725.* Roma, Biblioteca Casanatense.

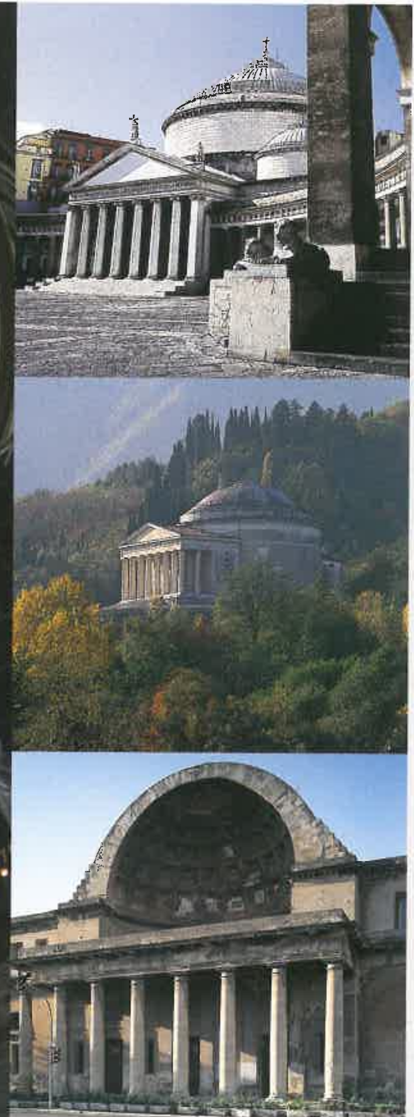




Axonometrie și planul Pantheonului.



La dreapta: *Interiorul Pantheonului*, 118–125 d.Hr. Roma.



Pietro Bianchi: *Biserica San Francesco di Paola*, 1817–1849. Napoli.

Antonio Canova, *Templu*, 1819–1830. Possagno (Treviso).

Pasquale Poccianti, *Cisternone*, 1829–1842. Livorno.

Mausoleul Santa Costanza



Sus: *Vestigiile mormântului Caecilliei Metella (sfârşitul secolului I î.Hr.) la Roma, într-un peisaj realizat în secolul al XVIII-lea, în piatră semipreţioasă*. Florenţa, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure.

În Roma antică, înhumările erau interzise în incinta zidurilor cetăţii. Cimitirele străjuiau, pe atunci, drumurile care porneau din oraş, după cum o demonstrează monumentalul mormânt al Caecilliei Metella, cu plan circular, din Via Appia.



Vestigii ale unui tholos, 334 î.Hr. Olimpia (Grecia). Templul cu plan circular avea rolul de a celebra dinastia macedoneană şi adăpostea statui ale lui Filip şi Alexandru, sculptate de Leochares.

Un element de continuitate al arhitecturii romane antice târzii şi inovaţie a arhitecturii creştine sunt edificiile în plan central, baptisterii şi *martyria* – mausolee dedicate cultului martirilor.

● PRECEDENTELE

Planul central nu constituie o noutate în sine: este suficient să amintim Pantheonul sau construcţiile greceşti în formă de *tholos*. Modelul acestor noi edificii care se dezvoltă de la forme foarte îndrăzneţe, precum mausoleul lui Augustus, care nu s-a păstrat, trebuie căutat mai degrabă în tipologia *tumulus*-ului funerar roman, cu plan circular. Precedentul direct al edificiilor paleocreştine şi al Mausoleului Santa Costanza în special pare să fie mausoleul lui Diocleţian de la Spalato, în plan octogonal, cu peristil acoperit cu o boltă semicilindrică, portic corintic şi colonadă interioară (p. 240).

● ISTORIA MAUSOLEULUI

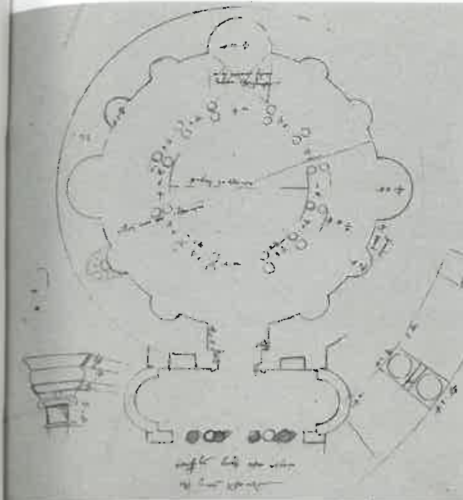
Construit la începutul secolului al IV-lea, din ordinul lui Constantin (ca mausoleu pentru fiicele sale Constantina, al cărei nume a fost deformat ulterior în Costanza, şi Elena, soţia împăratului Iulian Apostatul), monumentul se înalţă pe locul unui cimitir dezafectat. Edificiul, construit pe plan circular, are un nartex cu abside pe laturile lungi; realizat din cărămidă, la exterior, prezintă un deambulatoriu, care înconjoară corpul central al complexului, desăvârşit de arcul cupolei.

În acest sens, structura o aminteşte pe cea a Mausoleului Sfintei Elena, mama lui Constantin, de la Torpignatarra, din care s-au păstrat puţine vestigii, şi care a inspirat Biserica Santo Stefano Rotondo, cel mai amplu edificiu în plan circular cu un deambulatoriu colateral şi proeminent.

Interiorul Mausoleului Santa Costanza este iluminat de 12 ferestre arcuite care se deschid în corpul central al edificiului, alcătuind un fel de tambur al cupolei care se înalţă la peste 22 de metri. Douăsprezece perechi de coloane de granit, cu capiteluri compozite, sunt dispuse radial, susţinând tot atâtea antablamente scurte, pe care se reazemă arcele de sprijin ale cupolei. Ambientul este îmbogăţit de mozaicuri care acoperă bolta rotundă semicilindrică a deambulatoriului şi a absidiolelor. Mausoleul a fost rapid transformat în baptisteriu, iar din 1254 în biserică.

● DE LA MAUSOLEU LA BAPTISTERIU

După cum a demonstrat istoricul de artă şi arheologul Richard Krautheimer, motivul pentru care baptisteriile şi mausoleele au sfârşit prin a avea aceeaşi formă este explicat de un pasaj din *Epistola către romani* (VI, 3–4), unde Sfântul Pavel pomeneşte echivalenţa dintre botez şi moarte, susţinând că aceasta este necesară în vederea împlinirii învierii în numele lui Hristos. Conceptul va fi preluat şi dezvoltat ulterior de sfinţii părinţi greci (Sfântul Vasile) şi de cei latini (Sfântul Augustin).



Deasupra: *Planul Mausoleului Santa Costanza din Roma, într-un desen din secolul al XVI-lea*, Florenţa, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



Dedesubt: *Exteriorul Mausoleului Santa Costanza*, secolul al IV-lea d.Hr., Roma.



Interiorul Mausoleului Santa Costanza, secolul al IV-lea d.Hr., Roma.

Constantinopol

Istoria Constantinopolului („orașul lui Constantin"), actualul Istanbul (probabil de la grecescul *eis tén pólin,* „către oraș", așa cum strigau asediații în ziua cuceririi lor de către turci, în 1453), începe cu mult înainte de întemeierea orașului lui Constantin cel Mare. Considerat un punct strategic la Strâmtoarea Bosfor care face legătura între Marea Neagră și Marea Marmara și, în cele din urmă, cu Mediterana, situl era locuit încă din epoca preistorică. Primul nucleu urban datează de la începutul secolului al VII-lea î.Hr., când aici a luat naștere colonia megareză Bizanț, de la numele eroului fondator – Byzas. Independentă până în secolul al II-lea d.Hr., colonia a fost cucerită de împăratul roman Septimius Sever (193–211) care, după ce o reduce la nivelul unui sat, se va ocupa de refacerea acesteia, datorită importanței sale strategice.

● ORAȘUL LUI CONSTANTIN

Aceste precedente explică motivele care l-au determinat pe Constantin să întemeieze, pe 11 mai 330, noua capitală a imperiului în zona ramificării Cornului de Aur. Conformația orografică a terenului, străjuit de șapte coline și traversat de un scurt curs de apă care amintea de Tibru, semăna în multe privințe cu Roma. Astfel, Constantinopolul se năștea ca o a doua Romă, cu care urma să rivalizeze în bogăție și măreție.

● PRINCIPALELE MONUMENTE

Planul urbanistic al noii capitale este, în mare parte, cel al orașului cucerit de Septimius Sever, care a fost extins cu ziduri de incintă mai ample. Drumul principal, decorat cu coloane, numit Via Regia sau Mese, având funcția de *cardus*, lega una după alta, într-un traseu rectiliniu, marile piețe: forul lui Constantin, Forum Tauri, Forum Bovis și forul lui Arcadius, construite în perioada cuprinsă între domnia lui Teodosie I și cea a lui Arcadius (379–408). Adevăratul centru urban era complexul construit în jurul hipodromului, extindere a celui severian, care imita Circus Maximus din Roma (p. 56), unde în epoca romană se desfășurau deja curse de care și lupte de gladiatori. Măsurând 500 de metri lungime și având forma tipică de U, hipodromul prezenta pe insula centrală o colecție de coloane, obeliscuri egiptene și statui provenind din toate regiunile imperiului. Pe latura estică a hipodromului, Constantin a amplasat Marele Palat. Palatium Magnum – „un oraș în oraș" – cuprindea încăperi și edificii care comunicau prin scurte porticuri. Pe latura dinspre nord se găseau Termele lui Zexippus, construite în timpul domniei lui Sever, Augusteion-ul, Biserica Sfânta Sofia și Senatul.

● ORAȘUL DUPĂ CONSTANTIN

Împărații care s-au succedat au înfrumusețat orașul cu piețe, coloane, palate, terme, porți monumentale, biserici și structuri utilitare, precum marele apeduct a cărui construcție a început încă de pe vremea lui Constantin și s-a terminat în timpul domniei lui Valens, în 378. Extinderea orașului i se datorează lui Teodosiu al II-lea (408–450) care a construit noile ziduri de incintă, dincolo de cele ale lui Constantin.

Spre jumătatea secolului al V-lea, Constantinopolul avea aspectul unei mari capitale, cu 4 388 de case particulare de bună calitate, 322 de străzi, 153 de băi private, cinci palate imperiale, opt edificii termale. Orașul a fost cucerit de turci în 1453, la 1 123 ani de la întemeierea sa.



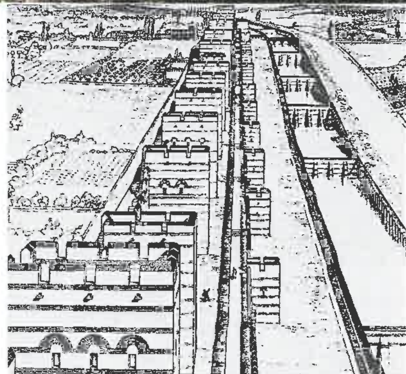
Deasupra: *Constantinopolul înainte de jaful turcilor*, din *Liber Insularum Archipelagi* de C. Buondelmonte, cca 1420, Paris, Biblioteca Națională. Cea mai veche hartă cunoscută a Constantinopolului dezvăluie o combinație deosebită de mijloace de apărare naturale și de fortificații care, timp de peste un mileniu, au făcut practic invulnerabilă capitala Imperiului de Răsărit. Înconjurat pe trei laturi de mare, orașul a fost fortificat în partea sa vestică cu o linie dublă de ziduri defensive. În miniatură, se disting clar fortificațiile, porțile de acces, structura impunătoare a hipodromului (la est), palatul împăratului, bisericile principale și numeroasele coloane antice.



Deasupra: *Vestigii ale apeductului lui Valens*, 378. Istanbul, cartierul Fahit. Împărat al Imperiului Roman de Răsărit, Flavius Valens a cunoscut una dintre perioadele cele mai furtunoase din istoria imperiului, cea a războiului cu alanii, hunii și goții, care l-au înfrânt în bătălia de la Adrianopol. Din timpul domniei sale datează definitivarea amenajării apeductului din Constantinopol. Segmentul supraînălțat, din care se mai păstrează circa 900 de metri, era lung de peste un kilometru. Structura fusese concepută cu două rânduri de arcade, primul realizat din blocuri mari de piatră, cel de-al doilea din materiale mai ușoare. Restaurat de mai multe ori, apeductul aproviziona cu apă Palatium Magnum – reședința împăraților (și ulterior a sultanilor).



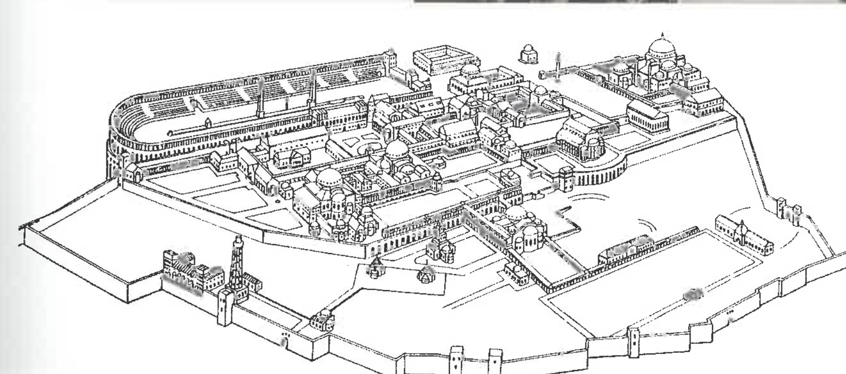
Deasupra: *Vestigii ale Porții de Aur*, secolul al VI-lea. Istanbul.



La stânga: *Reconstituire a zidurilor exterioare ale Constantinopolului (prima jumătate a secolului al V-lea).*



La stânga: *Vedere a „pieței lungi" din fața Moscheii Albastre*. Instanbul. Pe locul actualei Sultan Ahmet meydani (*atmeydan*, „piață lungă") se afla hipodromul. Din această impunătoare structură, care odinioară găzduia și celebrii cai de bronz, aflați în prezent la San Marco, în Veneția, s-a păstrat doar partea terminală (*sphedonè*), înglobată în case.



La stânga: *Reconstituire a planului Palatium Magnum din Constantinopol, cu edificii și structuri realizate din secolul al V-lea și până în secolul al X-lea.* Amploarea complexului, descris în 1204 ca având cinci sute de săli, ne oferă o idee a fastului și solemnității vieții de la Curtea Imperiului Roman de Răsărit.

Sfânta Sofia

Dedicată înţelepciunii divine (*Hágia Sophía*), considerată o ipostază a lui Dumnezeu, Sfânta Sofia din Constantinopol este „marea biserică" (*megále ekklésia*) cu care se mândrea capitala imperiului: templu admirat de întreaga lume antică.

● PRECEDENTELE

Împăratul Constantin a început construirea bisericii, dar se pare că fiul acestuia, Constantius al II-lea, a fost cel care a definitivat-o. Avea planul unei bazilici şi era îmbrăcată în lemn; în 404 a fost distrusă de un incendiu, fiind reconstruită de Teodosie al II-lea, care a consacrat-o în anul 415. Şi edificiul lui Teodosie a fost distrus, de data aceasta de incendiul izbucnit în 532, în timpul revoltei împotriva lui Iustinian. Din acest edificiu care prezenta, de asemenea, un plan bazilical, se mai păstrează numai unele vestigii ale porticului. Când împăratul a revenit la putere, a reconstruit acest măreţ simbol al oraşului. În intenţia sa, Sfânta Sofia trebuia să devină biserica cea mai frumoasă din imperiu şi, în acest sens, a chemat doi arhitecţi de faimă ai epocii.

● ARHITECŢII

Autorul principal al noului edificiu este Antemius din Tralles. Nu cunoaştem data de naştere a acestuia, dar ştim că era originar din Lidia, dintr-o familie de medici. Era faimos ca sculptor, arhitect şi, mai ales, matematician. O operă care îi aparţine cu siguranţă este tocmai această impunătoare biserică – capodoperă a ingineriei şi arhitecturii din toate timpurile. La realizarea sa a colaborat şi Isidor cel Bătrân din Milet, care excela în geometrie. În mod surprinzător, monumentul a fost înălţat în numai cinci ani, începând din 532, şi a fost consacrat de împăratul Iustinian printr-o ceremonie solemnă.



Sinan, *Moscheea Suleimanyie*, 1560–1556. Istanbul. Arhitectul turc Sinan, cel mai faimos dintre arhitecţii care au lucrat pentru sultani, s-a inspirat din modelul Sfintei Sofia în vederea realizării moscheilor sale impunătoare construite pe întregul teritoriu al Imperiului Otoman. Sunt celebre moscheile lui Selim, la Edirne, şi moscheea dedicată lui Soliman Magnificul, înfăţişată aici, care domină şi în prezent una dintre colinele Istanbulului.

● EDIFICIUL

Planul corespunde unei tipologii greu de clasificat, întrucât nu este nici de tip bazilical, nici central. Particularitatea sa o reprezintă cupola, cu un diametru de 31 de metri, realizată astfel încât să pară suspendată în aer, după cum spunea cronicarul Procopius din Cezareea. Dreptunghiul de la bază măsoară 70 de metri lăţime şi 75 în lungime. În interior, stâlpii au fost realizaţi din piatră de provenienţă autohtonă, în timp ce cărămida, mai uşoară, a fost folosită pentru elementele mai puţin solicitate. Împărţită în trei nave, prezintă o absidă flancată de două exedre care marchează şi zona intrării, precedată de un nartex dublu. Efectul obţinut printr-un spaţiu atât de inteligent structurat este senzaţia de dilatare şi amplificare, fără o soluţie de continuitate.

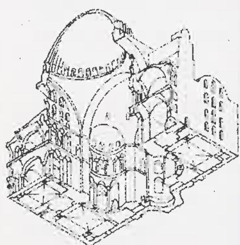
● DIFICULTĂŢILE

Dificultăţile întâmpinate de Antemius şi Isidor, consemnate în detaliu de Procopius, nu au fost puţine. În acea epocă era imposibil să se calculeze împingerile şi reacţiunile pentru a face să stea în picioare un asemenea edificiu. Cupola, de altfel, s-a prăbuşit după 20 de ani de la construirea sa. Deoarece cei doi arhitecţi muriseră, a fost chemat Isidor cel Tânăr care a reconstruit-o, a îmbunătăţit-o, fără a modifica proiectul original. Deşi atât de admirată, imitarea acestei extraordinare biserici cu care, mult mai târziu, Sinan, marele arhitect al lui Soliman Magnificul (1489–1578), a încercat să rivalizeze prin planul moscheilor sale, ar fi reprezentat o întreprindere dificilă.





La dreapta: *Biserica Sfânta Sofia*, secolul al VI-lea, Istanbul.

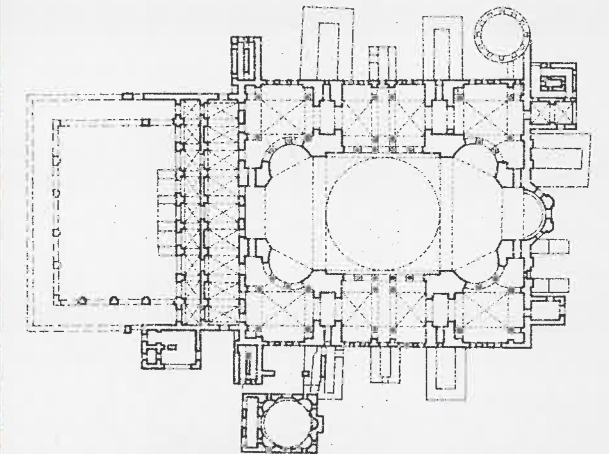


Dedesubt: *Axonometrie a Bisericii Sfânta Sofia*.



La stânga: *Interiorul cupolei Bisericii Sfânta Sofia*, 558. Istanbul. Cupola actuală este cea reconstruită de Isidor cel Tânăr.

Deasupra: *Interiorul Bisericii Sfânta Sofia, în zona absidei*. Istanbul. Grandiosul edificiu este un Univers în miniatură: cupola reprezintă empireul şi face referire la creaţie peste care se revarsă scânteietoare lumina lui Dumnezeu. După căderea Imperiului Roman de Răsărit, biserica creştină a fost transformată în moschee.



Dedesubt: *Planul Bisericii Sfânta Sofia*.

Mausoleul lui Teodoric



Interiorul mausoleului lui Diocleţian, cca 313. Spalato (Croaţia).

Mitul Imperiului Roman – imperiul universal care uneşte sub puterea sa toate popoarele lumii – a supravieţuit o lungă perioadă de timp şi nu s-a stins nici după căderea sa: dimpotrivă, va fi evocat în repetate rânduri, cu intenţii şi accente variate. Unul dintre primii care au preluat ideea imperială a fost Teodoric, care se considera trimisul în Apus al împăratului răsăritean, depozitar al moştenirii Romei.

● TEODORIC

Crescut ca ostatic la Curtea din Constantinopol, Teodoric din neamul Amalilor (454–526) asimilase profund cultura romană. Formaţia sa i-a permis să se plaseze pe o poziţie privilegiată în raport cu propriul neam, care vedea în el un şef charismatic.

Goţii din Pannonia s-au reunit sub conducerea lui Teodoric care, după jafurile din Peninsula Balcanică, din 488, a fost numit *magister militum* de împăratul Zeno. Această funcţie i-a îngăduit să ajungă în Italia, în numele împăratului, şi să lupte împotriva lui Odoacru, numit rege în 476 după ce îl detronase pe Romulus Augustulus. În aparenţă, Teodoric acţiona ca restauratorul legitim al puterii romane.

În realitate, domnia lui instaurează în Italia Regatul Ostrogoţilor („Goţii de est") care avea să dureze şaizeci de ani: din 493, când Odoacru a fost înfrânt şi ucis, şi până în 553, când trupele bizantine au nimicit ultimele rezistenţe ostrogote. Dacă, pe de o parte, Teodoric a dus o politică de distincţie netă între ostrogoţi şi romani, interzicând chiar căsătoriile mixte, pe de altă parte nu a putut să evite recuperarea culturii romane târzii: de la aparatul administrativ la sistemul monetar şi religie, deşi el aderase la cultul eretic al lui Arius care îl considera pe Hristos prima creaţie a Tatălui, şi nu părtaş la substanţa acestuia.

Diferitele forme de expresie, de la mozaic la arhitectură, preiau stiluri, forme şi tipologii ale Antichităţii romane târzii şi bizantine.



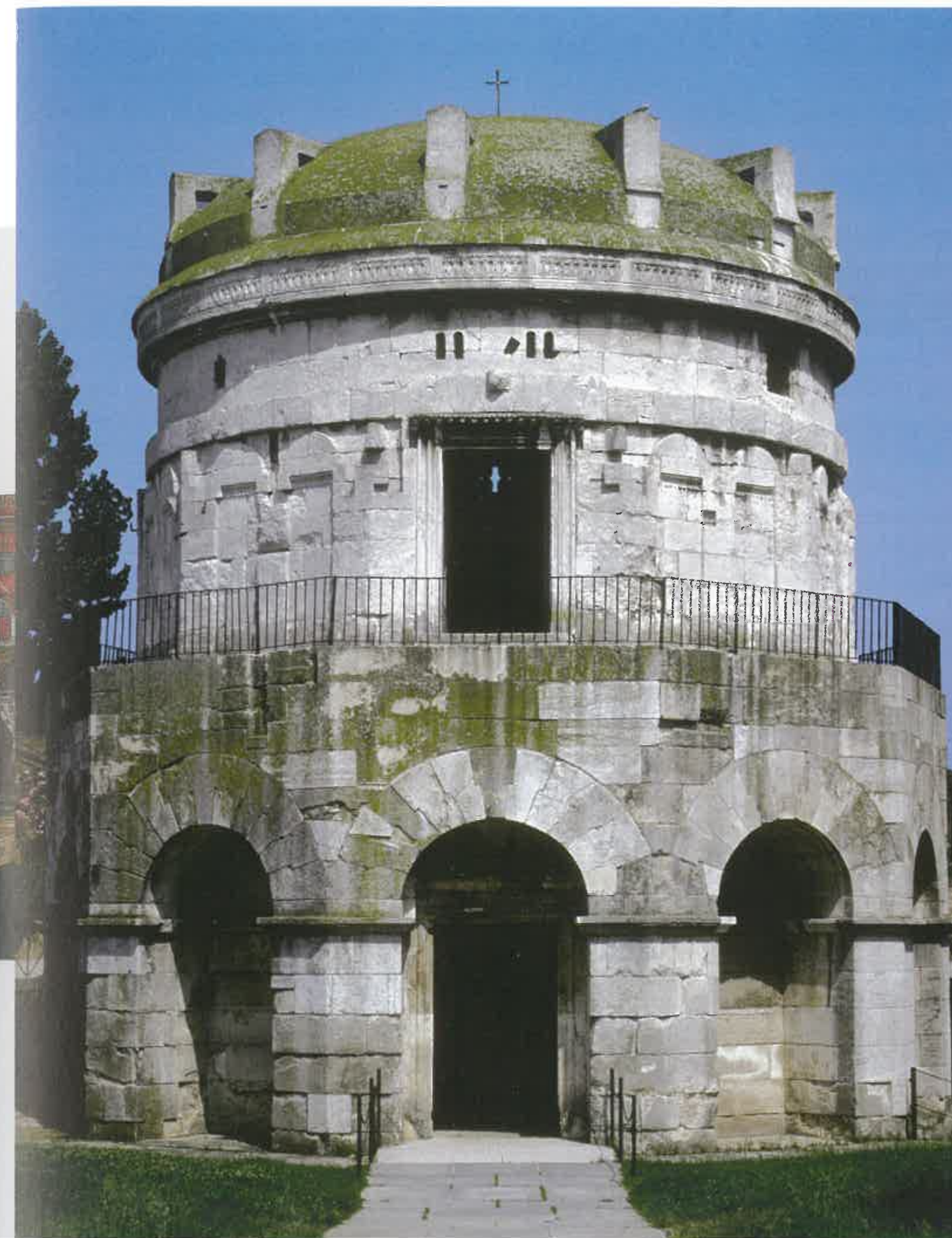
Detaliu al mozaicului mural înfăţişând Ravenna şi palatul lui Teodoric, secolul al VI-lea. Ravenna, Sant'Apollinare in Classe. Mozaicul este, după toate probabilităţile, o reprezentare mai mult sau mai puţin ideală a faţadei palatului lui Teodoric care nu s-a păstrat.

● EDIFICIUL

Tipologia mausoleului pe care Teodoric a pus să fie construit la Ravenna este destul de dificil de catalogat. Istoricii de artă consideră monumentul un *unicum* în care se combină în mod fericit elementele romano-bizantine cu cele de tip germanic.

Edificiul se înscrie pe drept cuvânt în familia mausoleelor, fapt confirmat şi de planul central. Partea inferioară este un poliedru cu baza dodecagonală, în interiorul căruia se află o încăpere cruciformă, luminată de nişe înguste care se deschid în arcele false înscrise în acest perimetru. Partea superioară, în schimb, prezintă un plan circular şi este mai mică decât cea inferioară. În interior se păstrează sarcofagul gol care trebuia să adăpostească rămăşiţele pământeşti ale suveranului. Edificiul se termină cu un zid monolit de calcar hipurit, cu funcţie de calotă, cu diametrul de 10 metri.

Asemănările mausoleului cu alte construcţii aparţinând aceluiaşi gen sunt vădite nu numai de planul central, ci şi de prezenţa unui deambulatoriu fals care rezultă din diferenţa dimensiunilor registrului inferior şi ale celui superior. Diferenţele privesc, în primul rând, utilizarea unor materiale, precum piatra de Istria, care înlocuiesc cărămida, decoraţiile de tip geometric, precum şi *rostrum*-urile care ornează cupola.



La stânga: *Mausoleul lui Teodoric*, secolul al VI-lea. Ravenna. Masa monolitului care decorează cupola unicat a fost estimată la circa 300 de tone.



Deasupra: *Baptisteriul Arianiştilor*, secolul al VI-lea. Ravenna. Construit la dorinţa lui Teodoric, în conformitate cu credinţa sa religioasă, după condamnarea arianismului de către Biserica Catolică, baptisteriul a fost transformat în paraclis catolic şi consacrat Sfintei Maria.

Moscheea de pe stâncă din Ierusalim

Dacă în lumea islamică există un edificiu care, prin tradiţie şi autoritate, poate sta alături de Ka'ba din Mecca, acesta este Qubbat al-Sakhra (Moscheea lui Omar) din Ierusalim, cunoscută în Occident sub numele de Moscheea de pe stâncă.
De aceea, în perioada în care pelerinajul la Mecca era interzis, lumea musulmană l-a înlocuit cu cel la Moscheea de pe stâncă.

● ISTORIA

La aproape şaizeci de ani după hegira (622), când Mahomed, fugind la Medina, a marcat începutul perioadei islamice, imperiul se străduia încă să-şi regăsească unitatea şi să realizeze edificii în măsură să reflecte importanţa tot mai mare a Islamului pe eşichierul politic internaţional. Dinastia omeiazilor (661–750) a fost cea care a dat un nou imbold expansionist, promovând unitatea internă şi străduindu-se să construiască edificii care să nu fie cu nimic mai prejos decât cele ale celorlaltor imperii sau culturi religioase. În mod deosebit, califul Abd al-Malik (685–705), care a pus să se construiască Moscheea de pe stâncă, a fost promotorul unor reforme care aveau să marcheze pentru totdeauna lumea islamică. În timpul domniei sale, a fost abandonată moneda bizantină şi sasanidă pentru a fi introdusă una proprie; araba a devenit limba oficială a imperiului şi nu numai a riturilor religioase. În acest fel s-a consolidat, pe plan intern, unitatea realităţii islamice multiforme care în curând avea să se extindă la est până la graniţele cu India, iar în Occident până în Spania (p. 122).

● LOCUL

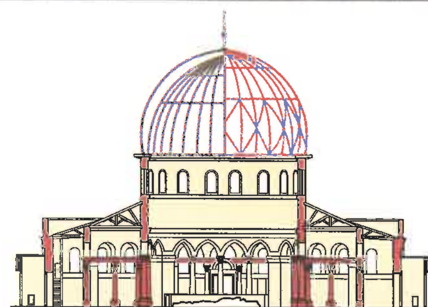
Pentru o operă care urma să fie monumentul închinat credinţei în Allah şi replica islamică a edificiilor de cult din Palestina creştină, alegerea locului era fundamentală: Abd al-Malik a ales, aşadar, Ierusalimul, oraş sfânt prin excelenţă, iar aici esplanada Haram al-Sharif, unde se înălţa Templul lui Solomon şi, în mod special, stânca pe care Abraham (din care arabii consideră că se trag) ar fi dat ascultare poruncilor divine care îi cereau sacrificarea fiului său, Isaac.
Conform unor tradiţii de dată mai târzie, era aceeaşi stâncă de unde Mahomed şi-ar fi început călătoria mistică pe zidul Al Buraq.

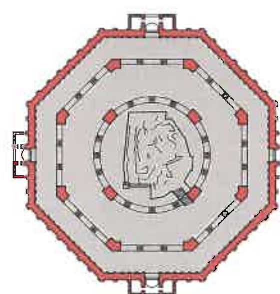
● EDIFICIUL

Construită pe o stâncă-relicvă, moscheea făcea parte dintr-un complex arhitectural care cuprinde Moscheea al-Aqsa, care a fost modificată în mai multe rânduri. Acest tip de corelaţie ţine cont şi de modelul creştin al Rotondei del San Sepolcro şi de bazilica aferentă din acelaşi oraş, Ierusalim. Se restabilea, astfel, în termeni arhitecturali, un echilibru între corpuri geometrice diferite care, oarecum, se compensează: o structură paralelipipedică şi una cilindrică, cu funcţii diferite, una de „container" pentru rugăciune, cealaltă de casetă menită să adăpostească o relicvă.
Moscheea de pe stâncă este un edificiu pe plan octogonal, cu un deambulatoriu dublu, care permite admirarea relicvei din toate părţile. Credincioşii practică *tawwaf*, adunarea în jurul obiectului sacru. Deasupra *peribolos*-ului central (incintă sacră ce adăposteşte simbolurile votive, de la termenul grecesc omonim) se înalţă cupola de lemn cu calota îmbrăcată în foiţe de alamă. Cupola se sprijină pe un tambur din zidărie cu 16 ferestre, în timp ce octogonul inferior are 40 de ferestre cu zăbrele, realizate, în 1552, în timpul lui Soliman I care a pus să fie decorat exteriorul clădirii cu un fastuos mozaic policrom din faianţă. Întreaga construcţie are la bază modelul geometric al poligonului în formă de stea, derivat din cultura greco-bizantină.

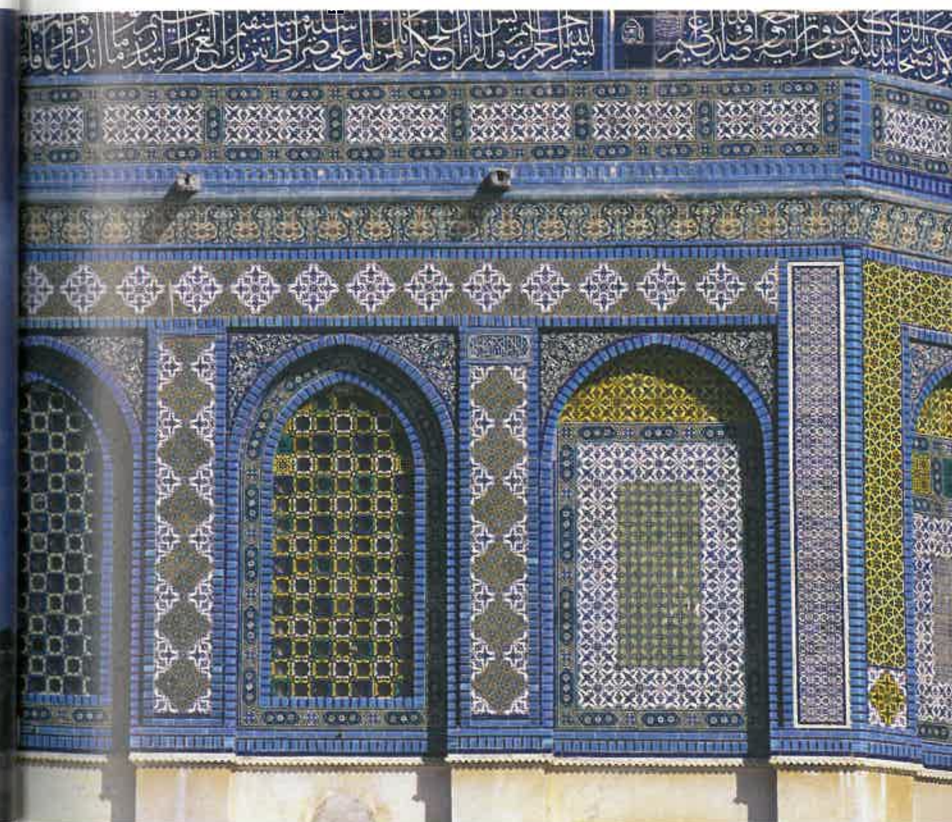


Moscheea de pe stâncă, sfârşitul secolului al VII-lea. Ierusalim. Construcţia edificiului a început în 688–689 şi s-a încheiat în 691–692.





Plan şi secţiune a cupolei Moscheii de pe stâncă din Ierusalim. Structura de rezistenţă a edificiului este constituită din 12 pilaştri care alternează cu 28 de coloane.



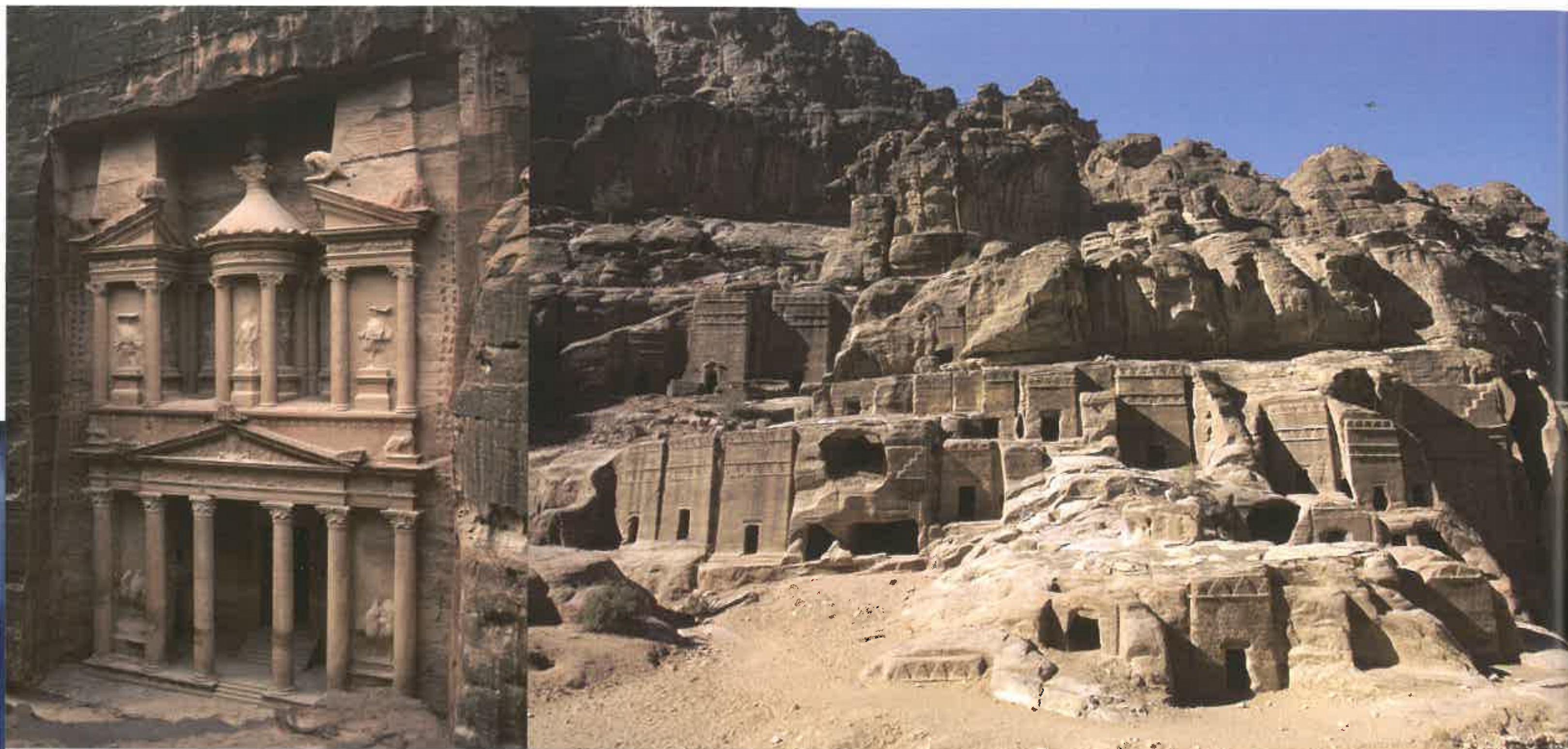
Ferestrele şi decoraţia exterioară a Moscheii de pe stâncă – detaliu, secolul al XVI-lea. Ierusalim. Decoraţia de un mare rafinament a exteriorului datează din timpul domniei sultanului Soliman I.



Interiorul Moscheii de pe stâncă, sfârşitul secolului al VII-lea. Ierusalim.

Arhitectura rupestră

Dedesubt:
Vechea capitală a nabateilor.
Petra (Iordania).



Deasupra:
Faţada Templului el-Khazneh, secolul I î.Hr. Petra (Iordania). Săpat în totalitate în piatră, impunătorul templu funerar a fost ridicat probabil de Aretas, regele nabateilor, între 85–84 î.Hr. Faţada, înaltă de 40 de metri, este organizată pe două niveluri, în stil corintic. Structura centrală, situată deasupra timpanului, se inspiră din tipologia monumentului coragic din Atena (p. 115).

Între pământ şi arhitectură există un raport ancestral. Pământul a fost adesea considerat un fel de clădire imensă, creată de divinitate: într-un cuvânt, este edificiul prin excelenţă, iar a clădi „pe acesta" poate dobândi semnificaţia perpetuării gestului creator al unui ipotetic demiurg. Din acest motiv, arhitectura rupestră, comună mai multor civilizaţii, îşi menţine intact farmecul, exploatat de numeroase religii sau folosit pentru locuire. Am precizat că legătura dintre arhitectură şi adâncurile pământului datează din epoca preistorică; din acea perioadă de început a istoriei umanităţii, când grotele se ofereau ca arhitectură naturală, acest raport s-a dezvoltat cu nuanţe şi modulaţii diverse care au dat naştere unor complexe arhitecturale de o frumuseţe surprinzătoare.

● PETRA

Aproape sfidând legile naturii, în munţii vastului platou deşertic, nu departe de graniţa sudică a Transiordaniei, într-un loc în care un oraş nu ar fi avut nici o şansă să existe, se înalţă Petra, la intersecţia rutelor de caravane care legau ţărmurile Mediteranei Orientale. Oraş de negustori, care s-a dezvoltat pe baza comerţului dintre Orient şi Occident, Petra a fost capitala regatului nabateilor care s-au stabilit în zonă între secolele al VI-lea şi al IV-lea î.Hr. Deservit de un mare sistem de irigaţii, oraşul şi-a menţinut importanţa şi după ce a trecut sub dominaţia romanilor, în 106 î.Hr. Arhitectura sa, cuprinzând terme, fântâni, temple, palate şi teatre, a fost mult influenţată de cultura greco-romană. Sculptată, în mare parte, în piatră, Petra se poate mândri cu monumente de un farmec fără egal, precum el-Khazneh Firaum („comoara faraonului", secolul I î.Hr.), cu o faţadă deosebit de complexă. În interior, însă, mormintele din Petra se prezintă ca nişte încăperi aproape lipsite de decoraţii, ornate numai cu nişe mari care conţineau rămăşiţele pământeşti.

● GROTELE DIN AJANTA

Construit între secolul I î.Hr şi secolul al VII-lea d.Hr., complexul de la Ajanta (în regiunea podişului stâncos al Deccanului din India Central-Apuseană) reprezintă unul dintre cele mai importante complexe de temple rupestre din lume (ilustraţii la pagina 152). Născută în perioada de maximă glorie a budismului în regiune, Ajanta trebuia să aibă rolul de citadelă sacră. A fost apoi uitată până în momentul redescoperirii sale întâmplătoare, în 1819. Situate la o distanţă nu foarte mare de vechile rute ale caravanelor, cele douăzeci şi nouă de grote de la Ajanta erau probabil ţinta pelerinajelor şi a veneraţiei: săpate artificial în stâncă, acestea aveau aspectul şi funcţia unor sanctuare şi săli de reuniune pentru monahi.
Decoraţia, de o calitate remarcabilă, este îmbogăţită de reprezentări murale de dimensiuni mari (cea mai veche mărturie organică a picturii indiene), meritându-şi numele de „Capela Sixtină a Asiei".

Dedesubt:
Interiorul grotei 57, epoca T'ang, cca 618–907. Dunhuang (Gansu, China).



La stânga:
Buddha Amitabha – statuie monumentală din grota 20, 460–465 d.Hr. Yungang (Datong, Shanxi, China).

Dedesubt:
Faţada curţii de la intrarea grotei 19, secolul al V-lea d.Hr. Ajanta (Maharashtra, India).



● COMPLEXELE RUPESTRE DIN CHINA

Complexele rupestre răspândite pe tot teritoriul Chinei sunt numeroase. Unele dintre acestea, precum cel din Oaza Dunhuang („farul înflăcărat"), aflată de-a lungul Drumului Mătăsii, în apropierea Deşertului Gobi (în regiunea Gansu), sunt săpate într-o rocă ce nu se pretează foarte bine prelucrării.
La Dunhuang se găsesc picturi datând din secolele V–VIII d.Hr., în vreme ce cele patruzeci şi două de grote din Yungang, nu departe de oraşul Datong din regiunea Shanxi, sunt săpate în peretele de gresie pe o distanţă de circa un kilometru şi prezintă statui colosale ale lui Buddha. Interiorul acestora este adesea decorat cu reliefuri policrome extrem de sugestive.

● CAPPADOCIA

Nici creştinismul nu a reuşit să reziste atracţiei exercitate de arhitectura rupestră. O mărturisesc numeroasele biserici din Cappadocia, în Turcia, decorate uneori cu fresce bizantine de mare rafinament.

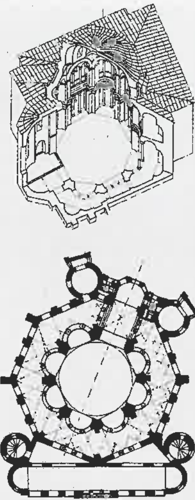
Dedesubt:
Locuinţe antice în rocă. Valea Goreme (Cappadocia, Turcia). Regiune istorică din Anatolia Centrală, Cappadocia, considerată un excelent „muzeu în aer liber", păstrează nu numai importante exemple de arhitectură religioasă rupestră, ci şi sate subterane, castele antice şi locuinţe (în parte, folosite şi astăzi), caracterizate de cele mai insolite forme.



Capela palatină din Aachen

Dedesubt:
Interiorul capelei palatine, 790–805. Aachen (Germania).

La dreapta:
Cupola capelei palatine, 790–805. Aachen (Germania).



Axonometrie a Bisericii Sfinţilor Sergius şi Bacchus (527–536) din Istanbul şi planul Bisericii San Vitale (526–547) din Ravenna. În raport cu Biserica Sfinţilor Sergius şi Bacchus, sunt păstrate o serie de elemente precum sistemul alternanţei stâlpilor şi coloanelor care susţin cupola, dispoziţia coloanelor în chip de exedră, nartexul şi bolta cu cupolă. San Vitale, însă, prezintă octogonul planului „la vedere", în vreme ce planul bisericii din Constantinopol este înscris într-un dreptunghi.



Cu capela palatină din Aachen (Germania) se încheie trecerea în revistă a celor mai importante opere din Antichitate, care au ca numitor comun planul central. La Aachen, această tipologie capătă funcţii şi semnificaţii noi, pentru a căror ilustrare este necesară menţionarea unor precedente semnificative.

● MODELUL BIZANTIN

Dacă planul îndrăzneţ al unui monument precum Sfânta Sofia din Constantinopol era practic imposibil de realizat pentru majoritatea arhitecţilor epocii, o biserică precum cea dedicată Sfinţilor Sergius şi Bacchus, din acelaşi oraş, putea să se impună ca model de exportat în alte teritorii ale imperiului. Nu întâmplător, Biserica San Vitale din Ravenna (capitală a părţii din Peninsula Italică pe care Belizarie o trecuse, în 540, sub egida Imperiului Roman de Răsărit) preia, cu unele variaţii, planul bisericii constantinopolitane. De altfel, monumentul din Ravenna era „capela palatină" a împăratului Iustinian şi a soţiei sale, Teodora, după cum ne indică şi faimoasele mozaicuri din absidă care îi înfăţişează pe aceştia împreună cu alaiul lor.

● IDEALUL LUI CAROL CEL MARE

În urma campaniilor militare din 754 şi 756, Pepin cel Scurt, regele francilor, obţine Exarhatul Ravennei pe care, împreună cu Ducatul Romei, îl dăruieşte papei. De aceea, împărăteasa bizantină Irina s-a împotrivit cu toate mijloacele încoronării lui Carol cel Mare, fiul cel mare al lui Pepin, care pe 25 decembrie 800 a fost, în cele din urmă, numit împărat de papa Leon al III-lea, prin formula *romanum gubernans imperium*.

În ciuda conflictelor puternice provocate de interese politice evidente, Carol cel Mare a văzut de îndată în Constantinopol un reper cultural de prim rang. Dornic să reînvie vechea splendoare a Romei, împăratul era conştient că avea de învăţat de la cultura bizantină. Din acest motiv, când a decis să mute capitala imperiului la Aachen, modelul pentru capela palatină a fost capela construită de Iustinian la Ravenna, tipul cel mai potrivit pentru a reprezenta în limbaj arhitectural idealurile de *renovatio* ale marelui împărat.

● EDIFICIUL

La origine, capela palatină de la Aachen făcea parte din complexul rezidenţial al palatului (din care nu s-a păstrat nimic), cu care comunica printr-un coridor lung.
După cum menţiona o inscripţie care astăzi nu mai există, capela a fost proiectată de arhitectul Odo din Metz. La construirea acesteia au fost folosite coloane şi marmură „la mâna a doua", aduse de la Roma şi de la Ravenna, cu o evidentă intenţie simbolică, graţie permisiunii acordate de papa Adrian I. Prin bogăţia materialelor, prin soluţiile tehnice îndrăzneţe şi studierea atentă a accesoriilor şi a detaliilor, capela constituie cea mai frumoasă realizare a arhitecturii carolingiene care s-a păstrat.
Acoperită de o cupolă măsurând peste 16 metri în diametru, clădirea care găzduieşte în absidă tronul imperial prezintă o structură octogonală destul de complexă. Cupola este susţinută de opt pilaştri racordaţi prin arce care constituie şi planul galeriei destinate femeilor. Acoperită, de asemenea, de o boltă, aceasta înconjoară capela ca un deambulatoriu. Arcele registrului superior sunt ritmate de coloane.



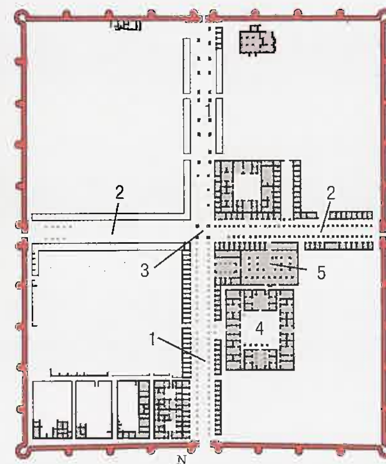
Deasupra:
Interiorul cupolei palatine cu tronul lui Carol cel Mare, 790–805. Aachen (Germania).

Vestigii ale unei străzi cu portic, secolul al VII-lea. Anjar (Liban). Pentru a construi minunatul oraș Anjar, califul al-Walid a recurs și la coloane romane preluate de la alte edificii, cu capitelul decorat.



Reconstituire a planului orașului Anjar, din Liban, în secolul al VIII-lea. Așezarea fortificată care includea palatul califului, moscheea și termele (două edificii, dintre care unul situat lângă zidurile de incintă) se inspiră din schema *castrum*-ului roman, cu străzi prevăzute cu porticuri de-a lungul *cardus*-ului și al *decumanus*-ului și cu teritoriul divizat în pătrate (*insulae*).

1. *Cardus*
2. *Decumanus*
3. *Tetrapylon*
4. Palatul guvernatorului cu săli prevăzute cu abside, situate față în față
5. Moschee.





Deasupra: *Vestigiile marii piețe a palatului și ale sălii tronului*, prima jumătate a secolului al VIII-lea. Mshatta (Amman, Iordania). Din marele castel construit în deșert, la Mshatta, nu au mai rămas decât vestigiile marii piețe acoperite (cu laturile de 130 metri), din care se accede în ceea ce a mai rămas din *aula regia* (sala tronului), care copiază planul unei biserici cu trei nave și trei abside.

Dedesubt: *Detaliu al decorației fațadei palatului omeiad din Mshatta, sculptată în relief, în calcar*, prima jumătate a secolului al VIII-lea. Berlin, Staatliche Museen. În colecțiile islamice ale Muzeelor din Berlin se păstrează, din anul 1904, jumătatea dreaptă a fațadei castelului de la Mshatta, donată de sultanul turc împăratului Wilhelm I. Este vorba de unul dintre primele exemple de decorație murală islamică care respectă preceptul nonfigurativ, adică interdicția de a reprezenta figuri umane.





Deasupra: *Cupola care acoperea calidarium-ul termelor*, cca 711. Qusayr Amra (Iordania). Cupola era decorată cu harta cerească și semnele zodiacale, dovadă a rolului important pe care astrologia îl ocupa la Curtea califilor, care își consultau horoscopul înainte de a lua vreo decizie politică. Aceasta a fost studiată în secolul trecut de iconologul Fritz Saxl care a demonstrat că ciclul de la Qusayr Amra derivă din manuscrisele astronomice grecești.

Castelele omeiazilor

În timpul dinastiei califilor omeiazi, a căror capitală a fost inițial Damascul (din 661 până în 750), apoi Cordoba (din 756 până în 1031), imperiul islamic s-a extins din Peninsula Iberică până în cea indiană. În cursul primei etape a domniei lor și mai ales în regiunea siriano-palestiniană, unde nu toată populația îmbrățișase noua credință, una din modalitățile de consolidare a puterii politice a fost aceea de a construi pe latura vestică a acestui ținut fertil așa-numitele castele din deșert. Aceste așezări care aveau un rol dublu, de garnizoană și de avanpost pentru ameliorarea terenurilor aride, se înșirau, nu întâmplător, de-a lungul frontului în formă de arc care primește cele mai abundente precipitații. Califatul recupera astfel aparatul agricol și militar romano-bizantin care, în acele ținuturi, jucase și rolul de scut al imperiului, ale cărui granițe se retrăseseră deja foarte mult. Construite în locul tradiționalelor *villae rusticae* romane, reședințele omeiazilor au devenit în acea perioadă adevărate complexe de ferme. Prima dintre acestea, orașul Anjar (de pe teritoriul actualului Beirut), situat în bogata Vale Bekaa, pe drumul care leagă Beirutul de Baalbek, a fost construită de califul al-Walid I (705–715): planul urban, structura palatului și a termelor vădesc influența evidentă a culturii arhitecturale romane.

● RAFINAMENT ÎN DEȘERT

Dintre cele mai vechi castele, cel de la al-Minyah, lângă Lacul Tiberiade, a fost probabil construit pe vremea califului al-Walid. Complexul este prevăzut cu o moschee cu trei nave și cu *bayt*-uri – mici încăperi comunicante – și camere pentru conservarea alimentelor, după modelul roman și sasanid. Frumusețea castelelor din deșert decurge și din decorațiile de o bogăție greu de egalat, după cum o dovedesc vestigiile Castelului Mshatta, Iordania, în apropierea capitalei Amman, aflate în prezent la Berlin. Cu un plan patrulater, înconjurat de ziduri prevăzute cu 25 de turnuri, castelul avea o intrare principală cu o moschee și o curte de ceremonii; de aici se trecea într-o mare piață centrală acoperită, dincolo de care se afla palatul propriu-zis care se pare că nu a fost terminat.

● INSTALAȚIILE TERMALE

Deservite încă de apeductele romane, orașele din deșert erau dotate cu terme somptuoase. În Iordania, se remarcă în mod deosebit cupola cu harta cerească și imaginile zodiacului din baia Palatului Qusayr Amra. Având un exterior fără decorații, băile termale făceau parte dintr-un complex mai amplu care nu s-a păstrat. Interiorul acestor băi, decorate cu picturi parietale, în prezent aproape ilizibile sau dispărute total, a fost descoperit la sfârșitul secolului al XIX-lea (se mai păstrează unele desene realizate în perioada descoperirii). Scenele, iconografiile și stilul copiază modelele romane de dată târzie și bizantine. Mozaicuri deosebit de rafinate decorau și băile din Khirbat al-Mafjar, din Palestina, ale căror vestigii vădesc, de asemenea, inspirația din modelele arhitectonice bizantine.

Vestigii ale edificiului termal, cca 711. Qusayr Amra (Iordania).

Angkor

Dedesubt: *Angkor Vat*, 1112–1150. Angkor (Siem Reap, Cambodgia). Angkor Vat este cel mai mare edificiu religios din lume, depăşind chiar şi San Pietro din Roma. Dintr-un lac simbolic în care se reflectă templul (din marele şanţ nu a mai rămas în prezent decât un mic iaz) se desprind cele patru râuri, corespondentul celor care figurează în paradisul creştin. De-a lungul unui parcurs iniţiatic, se urcă spre ţinta sacră, înfruntând numeroase obstacole şi surprinzătoare viziuni în piatră.

Scenă a unor recente episoade sângeroase, Cambodgia se mândreşte cu unul dintre cele mai fascinante situri arheologice din toate timpurile, al doilea în lume ca mărime, după Zidul Chinezesc. Din nefericire, încă din momentul redescoperirii sale, în 1860, Angkor a fost jefuit de multe ori (chiar şi de André Malraux care, în 1923, a sustras, în complicitate cu un anticar parizian şi cu mare scandal, numeroase sculpturi de mare preţ). Sufocate literalmente de vegetaţia luxuriantă a junglei care le-a protejat, în acelaşi timp, de dezastre încă şi mai de temut, în ciuda recentelor angajamente de restaurare şi conservare iniţiate de un comitet internaţional, templele de la Angkor sunt şi în prezent jefuite, riscând să devină numai un loc al memoriei, un semn al neglijenţei şi nu o celebrare a celor mai înalte manifestări ale unei civilizaţii.

● KHMERII

Civilizaţia khmerilor este rezultatul unui proces politic şi militar îndelungat, început în secolul al II-lea d.Hr., în regiunea bazinului Mekong. Chinezii menţionează aici regatul Fu-nan, a cărui origine semilegendară ar avea la bază căsătoria unui brahman, ascetul Kambu, cu nimfa Mera (probabil, fiica unui conducător autohton). În cursul procesului de expansiune, Regatul Fu-nan – cu origini mongole şi autohtone – a înglobat şi Principatul Kambudjilor („fiii lui Kambu", din nordul Cambodgiei). Pe la jumătatea secolului al VI-lea, acest principat a reuşit să iasă de sub dominaţia Regatului Fu-nan şi şi-a mutat capitala de la Sambor la Angkor, din acest moment începându-şi expansiunea, formând astfel Imperiul Khmer. Iniţial, religia acestui popor avea la bază cultul hindus al zeului Shiva, dar, din secolul al VIII-lea, acesta a coexistat cu budismul. În perioada sa de maximă înflorire, civilizaţia khmerilor şi-a extins influenţa culturală şi arhitectonică dincolo de graniţele actualei Cambodgii, până în zone care în prezent corespund Thailandei, Laosului şi Vietnamului. Templul Phanom Rung din Thailanda constituie, de altfel, un antecedent semnificativ al Angkor Vat, în timp ce situl de la Wat Phou, din sudul Laosului, care comunică cu Angkor prin intermediul unui drum de o sută de kilometri, îl venera pe linga, divinitate cu o importanţă deosebită în cultura khmeră. Această civilizaţie avansată, mai ales în domeniul arhitecturii, al ingineriei hidraulice şi al artelor decorative, a atins apogeul în timpul regelui budist Jayavarman al VII-lea, care în 1190 a cucerit populaţia Champa. Din cauza invaziei chineze şi a revoltelor continue ale statelor-satelit, a început declinul imperiului, culminând în 1431 cu cucerirea de către siamezii care au ocupat Angkorul şi au mutat capitala la Phnom Penh.





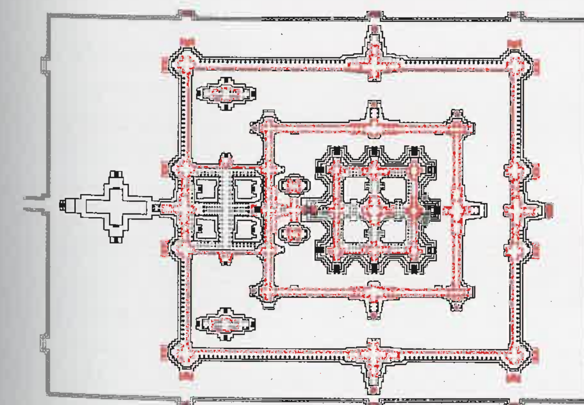
La stânga: *Detaliu cu un naga sculptat la Angkor Vat*, 1112–1150, Angkor (Siem Reap, Cambodgia). Calea de acces către culmea templului este pavată cu balustrade decorate cu *naga*, cobra cu mai multe capete, şarpele prezent în apele primordiale. Prin rugăciuni şi renunţarea la bunurile pământeşti se dobândeşte accesul la o lume mai elevată, unde apa este pură, toţi copacii sunt plini de fructe şi toate animalele sunt inofensive.

● ÎN JUNGLA DE PIATRĂ

O caracteristică a artei khmerilor, comună de altfel întregii arii indochineze, constă în preluarea iconografiei budiste din India şi reelaborarea acesteia conform unor orientări stilistice autonome. Angkor, capitala Imperiului Khmer, întemeiată în 802 de regele Jayavarman al II-lea (fiul unui prinţ născut în Java), cuprinde într-un perimetru de circa 40 de kilometri pătraţi numeroase temple şi monumente grandioase, străzi, poduri, lacuri artificiale, şanţuri, bazine, diguri. Sisteme hidraulice şi de canalizare sofisticate (80 de milioane de metri cubi de apă aduşi din Mekong) garantau irigarea plantaţiilor de orez şi cultivarea terenurilor din jurul monumentelor.

Grandiosul complex Angkor Thom (*angkor* înseamnă „oraş-capitală", *thom* – „mare") este punctul central al sitului. Cu un plan patrulater, delimitat de un zid de incintă, Angkor Thom, realizat în timpul lui Jayavarman al VII-lea, se întinde pe un perimetru cu latura de trei kilometri. În afara acestuia se înalţă numeroase temple, printre care şi faimosul Angkor Vat (*vat* înseamnă „templu"). Construit de Suryavarman al II-lea, între 1112 şi 1150 pentru a-şi celebra victoriile, Angkor Vat are o suprafaţă de peste un kilometru pătrat şi este apărat de un şanţ de aproape două sute de metri lăţime. Edificiul reprezintă metaforic un munte sacru, înconjurat de patru turnuri: acestea simbolizează culmile înzăpezite ale Muntelui Meru, axa lumii în cosmologia hindusă şi budistă. În centru, înconjurat de trei galerii concentrice, se înalţă turnul principal, înalt de 65 de metri.

Jos: *Planul Angkor Vat*.

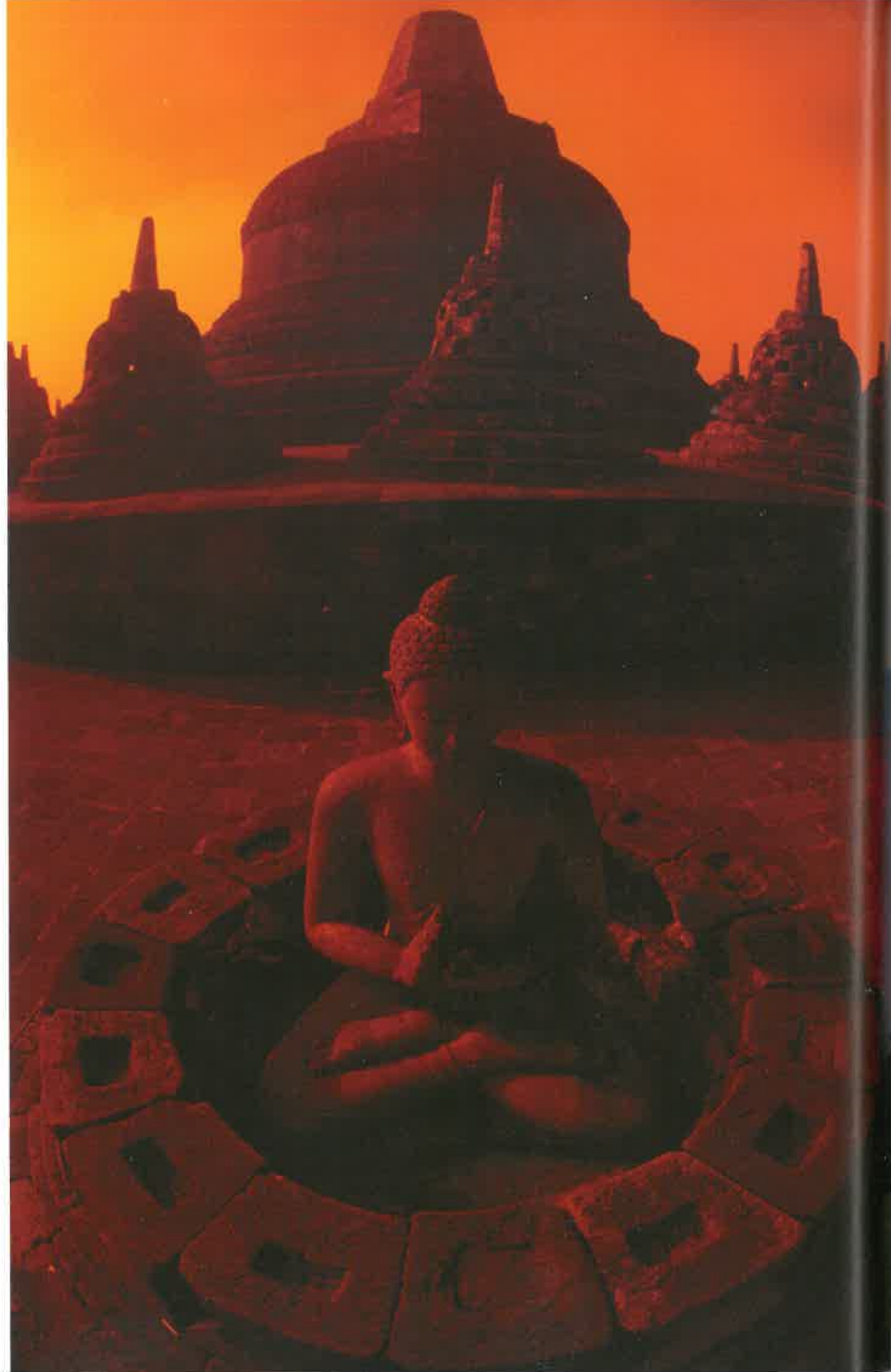


La dreapta: *Vedere aeriană a Angkor Vat*.



Borobudur

Precedând cu puţin întemeierea Angkorului, Borobudur, situat din Insula Java, este cel mai important templu din Indonezia. Ca şi cultura khmeră, cea indoneziană a fost puternic influenţată de India. În jurul anului 760 d.Hr., în timpul dinastiei Sailendra, meşterii din Java au construit acest impunător munte de piatră: 55 000 de metri cubi, 45 de metri înălţime. Este vorba, de fapt, de un ansamblu de zeci de *stupa*, ordonate după o schemă geometrică precisă. Situat în vârful unei mici coline din valea râului Kedu, faţă în faţă cu Muntele Merapi, Borobudur are un plan patrulater, structurat în terasamente concentrice care devin circulare începând cu a cincea treaptă. Vârful, la care accesul este asigurat de patru scări dispuse axial, este dominat de o singură *stupa* gigantică ce ocupă centrul construcţiei. Între o platformă şi alta, zidurile înălţate peste nivelul zonelor de promenadă au rolul de balustrade pentru coridorul superior şi sunt decorate cu peste 1 300 de reliefuri cu scene din textele care ilustrează episoade din viaţa lui Buddha, evenimente anterioare acestuia sau din bodhisattva Samantabhadra. Templul a fost părăsit în secolul al XI-lea.



La stânga: *Vedere aeriană a templului de la Borobudur*, 760–847, Insula Java (Indonezia). Din 1983, Borobudur, considerat patrimoniu mondial al omenirii, a constituit obiectul unor numeroase lucrări de restaurare.

Deasupra: *Detaliu al uneia dintre stupa de pe terasele circulare, cu statuia lui Buddha*, 760–847, Insula Java (Indonezia). După primele cinci terase pătrate, urmează o serie de terase circulare, pe care se înalţă 72 de *stupa*.

Khajuraho

În nordul Indiei, în pădurea centro-orientală din Madhya Pradesh, se află unul dintre cele mai bine conservate complexe de temple din subcontinentul indian. Khajuraho, oraşul curmalilor (de la *khajur*, „curmal"), capitală între secolele X–XII a regatului condus de dinastia Candella (sau Candratreya), a rămas izolat şi necunoscut până la jumătatea secolului al XIX-lea, inaccesibilitatea regiunii protejându-l de invaziile islamice care au supus India în repetate rânduri. În timpul dinastiei Candella, care a privilegiat arhitectura şi literatura, în perioada 950–1050, au fost construite majoritatea celor 85 de temple care fac acest sit unic în lume. S-au păstrat 25 din acestea, dintre care 20 în condiţii perfecte, după ce au fost restaurate şi reconstituite în repetate rânduri.

● TEMPLELE IUBIRII

Structura externă a templelor din Khajuraho este inspirată de culmile înzăpezite ale Munţilor Himalaya sau de sălaşul lui Shiva, zeul care locuieşte într-o peşteră, pe miticul Munte Kailash. Edificiile, construite în stil *nagara* (p. 153), sunt din gresie. Sunt specifice reliefurile fastuoase care conferă dinamism templelor, inclusiv în interior; subiectele acestora variază de la reprezentarea divinităţilor (Brahma, Vishnu, Shiva) la scene ritualice, de viaţă cotidiană, de luptă sau animale. Sunt numeroase personajele înfăţişate în scene erotice sau de copulaţie, adesea extrem de explicite, care ar putea fi puse în legătură cu valoarea religioasă conferită de tantrism actului sexual, unul dintre posibilele parcursuri de elevaţie spirituală.



Deasupra: *Templul Parsvanath*, cca 954, Khajuraho (Madhya Pradesh, India). Templul-tip este format din patru părţi fundamentale: porticul de acces (*ardh-madhap*), sala adunărilor (*mandap*), vestibulul (*antaral*) care conduce la sanctuar (*garba-griha*) unde se află imaginea divinităţii. Templele mai mari prezintă un deambulatoriu care permite desfăşurarea ritului *pradakshina*, rit care constă în înconjurarea simulacrului divinităţii în timp ce sunt rostite rugăciuni. *Mandap*-ul, în afara funcţiei decorative, are şi rolul de a-i adăposti pe credincioşi.



La stânga: *Detaliu dintr-o scenă erotică*, secolul al XI-lea, Khajuraho (Madhya Pradesh, India). Scenele erotice sunt probabil o simplă invocare a fericirii şi fertilităţii sau fac aluzie la simbolismul cosmic al unirii contrariilor (masculin şi feminin). Uniunea sexuală mimează fuziunea celor două principii creatoare ale cosmosului, permiţând credinciosului să intre în sintonie cu natura şi să depăşească rapid ciclul renaşterilor pentru a ajunge la dizolvarea în *nirvana*, abandonând trupul o dată cu moartea.

Hildesheim

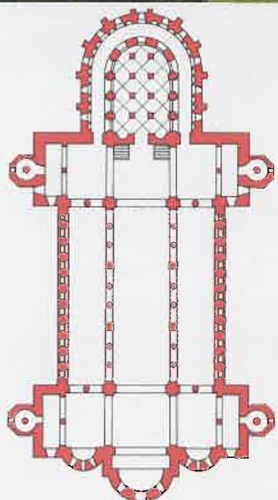
Sediu episcopal în 815, Hildesheim (situat în Saxonia Inferioară) conservă unul dintre cele mai importante monumente arhitecturale din perioada ottoniană, Biserica Sfântul Mihail, restaurată în prezent după distrugerile grave suferite în timpul celui de-al doilea război mondial. Întemeierea acestui complex monastic datează din primele decenii ale secolului al XI-lea, perioada cea mai importantă din punct de vedere politic pentru oraş, care se va bucura de o situaţie înfloritoare şi ulterior.

● BERNOARD ŞI BISERICA ABAŢIALĂ SFÂNTUL MIHAIL

Originile Bisericii Sfântul Mihail gravitează în jurul figurii lui Bernoard (cca 960–1022), devenit, din 993, episcop şi guvernator al oraşului. Lui i se datorează întemeierea abaţiei şi proiectarea zidurilor de apărare păstrate parţial. Bernoard a fost preceptorul lui Otto al III-lea (980–1002), interesele sale determinând crearea unui important *scriptorium*, precum şi înfrumuseţarea şi extinderea domului din oraş, unde a funcţionat atelierul în care au fost realizate în 1015 celebrele porţi din bronz decorate cu scene destinate iniţial abaţiei, dar montate la dom. În ciuda incendiului din 1162 şi a distrugerilor mai recente, biserica abaţială Sfântul Mihail păstrează aproape intactă structura de pe vremea lui Bernoard. Conceput pentru a găzdui primul lăcaş benedictin al diocezei din Saxonia, complexul se structurează în jurul bisericii abaţiale care prezintă trei nave, cor şi transept duble. Zona estică a edificiului are trei abside, în vreme ce zona vestică, care trebuia să-l găzduiască pe împărat, este caracterizată de un *Westbau*, o construcţie complexă în formă de sală ridicată deasupra criptei care anticipează formele *Westwerk*-ului (p. 129). La exterior, patru turnuri cilindrice cu bază poligonală, cu vârfuri şi acoperiş conic, sunt lipite de pereţii laterali ai transeptului, în timp ce alte două turnuri construite în direcţia fiecărui transept conferă edificiului aspectul unui mic oraş. În interior, corpul longitudinal este marcat ritmic de succesiunea celor trei arcade, care alternează, după sistemul saxon, un pilastru dreptunghiular şi două coloane.



Transeptul estic al bisericii abaţiale Sfântul Mihail, 1010–1033. Hildesheim (Saxonia Inferioară, Germania). Una dintre particularităţile edificiului o constituie simetria perfectă dintre transeptul estic şi cel vestic.



Planul bisericii abaţiale Sfântul Mihail din Hildesheim. Studierea atentă a proporţiilor vădeşte inspirarea din arhitectura greco-romană. Modulul de referinţă este constituit de traveea transepturilor care domină întreaga structură şi se repetă de trei ori în nava centrală.



Interiorul Bisericii Sfântul Mihail. Hildesheim (Saxonia Inferioară, Germania). Capitelurile originale au fost înlocuite parţial şi nu mai există nici o urmă a frescelor care se aflau sub registrul ferestrelor arcuite. Dintr-o fază ulterioară incendiului din 1162 datează, în schimb, alte decoraţii comandate de abatele Teodoric al II-lea (1179–1203).

Cluny şi Citeaux

Cele două abaţii burgunde, distruse în secolele XVII–XIX, sunt două lumi arhitecturale şi religioase în antiteză. Din Cluny, cea mai veche dintre ele, a pornit reforma Ordinului benedictin, iar măreţia acesteia reprezintă opulenţa Bisericii şi prestigiul ei pământesc. Împotriva acestei poziţii a reacţionat Ordinul cistercian, întemeiat de călugărul francez Bernard de Clairvaux (1091–1153) care propunea o revenire la autenticitatea credinţei de la originile creştinismului şi la Regula Sfântului Benedict prin intermediul reformei liturghiei şi lucrării pământului. Citeaux a fost întemeiată de un apropiat al lui Bernard, Robert de Molay.

● MĂNĂSTIREA DIN CLUNY

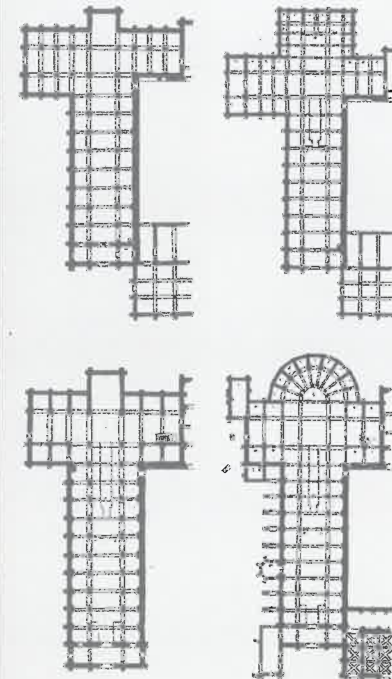
Realizată de Wilhelm de Aquitania în anul 910, mănăstirea din Cluny a devenit curând bogată şi puternică, atingând momentul său de maximă splendoare în timpul abatelui Hugo (1049–1109). Mănăstirea depindea direct de Sfântul Scaun, fără nici o obligaţie faţă de puterea laică. La baza acestui imperiu insolit s-a aflat Oddone (927–942) care i-a urmat lui Bernone şi a obţinut anexarea mai multor abaţii cărora le-a impus Regula benedictină. Astăzi, din imensul complex se mai păstrează numai un braţ al transeptului sudic, aparţinând bisericii care corespunde fazei a III-a, şi turnul octogonal al acesteia (Turnul Apei binecuvântate). Rivalizând cu Bazilica San Pietro, construită de Constantin, Cluny III a fost cel mai mare edificiu religios din Evul Mediu: împreună cu nartexul avea 187 metri lungime.

● MĂNĂSTIREA DIN CITEAUX

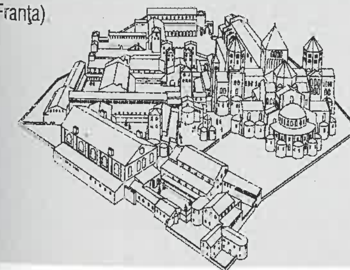
Simplitatea mănăstirii din Citeaux contrastează cu opulenţa abaţiei de la Cluny. Prima biserică cu trei nave, de dimensiuni mici – 15 metri lungime şi 5 metri în lăţime – terminată cu un cor poligonal, datează din 1106 (Citeaux I). Între 1130–1140, edificiul a fost extins pe baza unei scheme care va caracteriza arhitectura cisterciană: crucea latină, bazată pe repetarea modulului arcadei care determină şi liniaritatea planimetriei, terminându-se cu un cor rectiliniu, aici exagerat de mic. În 1193 au fost mărite corul şi braţul stâng al transeptului.



Deasupra: *Vestigii ale transeptului sudic şi ale turnului octogonal al abaţiei*, primele decenii ale secolului al XII-lea. Cluny (Burgundia, Franţa).



De sus în jos: *Planimetria pentru Citeaux II (1130–40); Citeaux III (consacrată în 1193); Clairvaux II (1135–45); Clairvaux III (1154–74)*. În timpul abatelui englez Steven Harding, Citeaux a întemeiat patru filiale importante pentru Ordinul cistercian: Ferté-sur-Grosne, în 1113; Pointigny, în 1114; Clairvaux şi Morimond în 1115. Planimetria era asemănătoare cu cea a mănăstirii-mamă.



Planul complexului abaţial de la Cluny la jumătatea secolului al XII-lea (după Kenneth J. Conant). Abaţia de la Cluny a fost construită în trei faze. După o primă biserică de dimensiuni mici, consacrată în 926, a fost realizată Cluny II (955–981, modificată în anul 1000): era vorba de o bazilică cu trei nave, cu transept, corul foarte alungit şi încăperi laterale. Grandioasa Cluny III, începută la sfârşitul secolului al XI-lea şi consacrată în anul 1130, avea cinci nave şi două transepturi.

Fontenay



Abaţia de la Fontenay poate fi considerată unul dintre cel mai bine conservate exemple ale arhitecturii cisterciene care, într-o măsură mai mare decât mărturiile ulterioare, reflectă concepţia artistică a ordinului întemeiat de Bernard de Clairvaux. Astfel, la baza cosmosului se află *ratio* divină, şi anume capacitatea Creatorului de a orchestra Universul, clădit în conformitate cu raporturile de armonie şi frumuseţe care sunt numerice şi muzicale (pp. 20–23). Clădirile realizate pentru acest ordin monastic trebuie să respecte, la scară redusă, acest principiu.



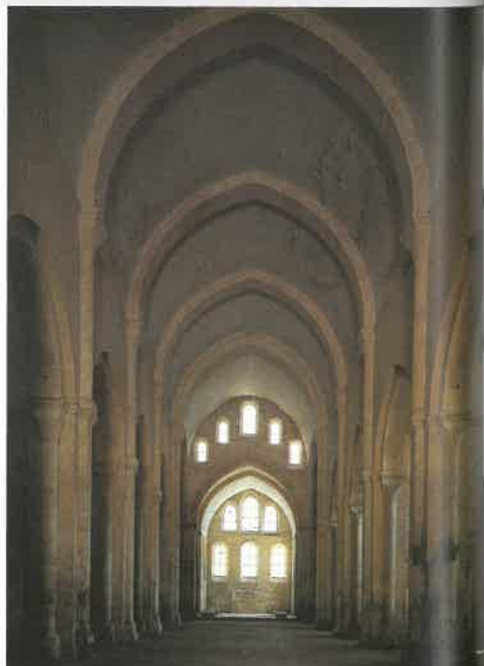
La stânga: *Faţada abaţiei*, prima jumătate a secolului al XII-lea. Fontenay (Côte d'Or, Burgundia). Se mai păstrează suporţii din zidărie pe care se sprijinea porticul.

Deasupra: *Galeria exterioară a abaţiei*, prima jumătate a secolului al XII-lea. Fontenay (Côte d'Or, Burgundia).

Dedesubt: *Interiorul abaţiei*, prima jumătate a secolului al XII-lea. Fontenay (Côte d'Or, Burgundia).

● EDIFICIUL

Întemeiată în anul 1119 de abatele Godefroy de Bourgogne, abaţia a fost extinsă şi reconstruită când Bernard era încă în viaţă. În 1139, cel de-al doilea abate, Wilhelm din Epiry (1132–1154), l-a găzduit pe episcopul Everard din Norwich care a sprijinit reconstruirea acesteia. Complexul abaţial a fost consacrat de papa Eugeniu al III-lea, în 1147. Biserica are un plan în cruce latină cu trei nave. Construcţia originală avea un portic ataşat faţadei, care astăzi nu mai există. Interiorul prezintă opt arcade care delimitează bolţile şi arcele ogivale sprijinite pe semicoloanele ataşate stâlpilor. Fără *cleristorium*, biserica primeşte lumină numai de la navele laterale şi prin deschiderile faţadei şi corului. În transepturi se află două capele, câte una pentru fiecare braţ. Galeria exterioară (*claustrum*) este decorată ritmic de colonete duble, cu capitelurile sculptate dintr-un singur bloc de piatră. Refectoriul, reconstruit deja în secolul al XIII-lea, a fost complet refăcut în anul 1750.



Durham

Orăşel anglo-saxon, Durham (nordul Angliei) a fost întemeiat în anul 995, cu un secol înainte de invazia normanzilor care îl vor reconstrui din temelii. Între secolele XI–XIII a devenit un centru important, sediu episcopal al unui *scriptorium* inaugurat înainte de 1096 care mai funcţiona încă în secolul al XIII-lea. Vestigiile castelului – iniţial din lemn – care va fi transformat în palat episcopal sunt impunătoare. Celebra catedrală a oraşului Durham este un antecedent fundamental al catedralelor franceze din prima fază a goticului. Istoria sa gravitează în jurul cultului sfântului eremit Cuthbert, episcop de Lindisfarne (685–687), ale cărui moaşte au fost aduse la Durham în 995; aceasta a făcut ca oraşul, destinaţie a unor pelerinaje frecvente, să fie numit „Pământurile Sfântului Cuthbert".





La stânga: *Detaliu al porticului pelerinelor*, 1153–cca 1195. Durham (Comitatul Durham, Anglia). Vestibulul pentru pelerine, ridicat în extremitatea vestică a catedralei de episcopul Hugh din Pudsey, este caracterizat de patru rânduri de arcade susţinute de mici coloane, consolidate în 1420 pentru a evita prăbuşirea.

Dedesubt: *Nava dinspre est a catedralei*, începută în 1093. Durham (Comitatul Durham, Anglia).

Deasupra: *Castelul – vedere de ansamblu*, secolul al XIII-lea. Durham (Comitatul Durham, Anglia). În ciuda restaurărilor şi modificărilor făcute după un incendiu (jumătatea secolului al XIII-lea), ansamblul constituie unul dintre cele mai importante complexe din perioada romanicului din Anglia.

● CATEDRALA

Realizată în mai multe etape, ocupând cam aceeaşi zonă în care se aflase şi construcţia anglo-saxonă, catedrala normandă cu forme romanice avea un plan de tip bazilică, cu trei nave, transept, un turn la intersecţia navelor cu transeptul şi turnuri de faţadă. Modificările şi extinderile din perioada romanică târzie şi gotică i-au schimbat parţial înfăţişarea, cu adăugarea unui nou transept şi a vestibulului, un portic aflat la intrare pentru primirea pelerinelor cărora nu le era îngăduit accesul în interior (1153–cca 1195). Edificiul a fost printre primele acoperite în întregime cu bolţi din piatră, rezultat al unei tehnici rafinate care reuşea să îmbine deopotrivă precizia şi experienţa în tăierea bolţarilor. Absida romanică a fost înlocuită de cor şi de transepturi.



Modena



Deasupra: Lanfranco, *Catedrala*, 1099–1106. Modena. Structura compoziţă, cu acoperiş în pantă dublă, este marcată pe verticală de două contraforturi care delimitează faţada în dreptul navelor; pe orizontală, galeria cu trifore, delimitate de arce, conferă dinamism suprafeţei prin jocul clarobscurului. Pe axa centrală domină rozeta (adăugată în perioada gotică), în timp ce poarta principală este surmontată de un *protyron* şi de un edicul. Leii stilifori au fost sculptaţi de Wiligelmo.



Deasupra: *Arhitectul Lanfranco conduce lucrările pentru realizarea catedralei din Modena*, miniatură de la începutul secolului al XIII-lea, din *Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani ac de translatione eius beatissimo corporis*. Modena, Arhiva catedralei, Ms. O. II. 11, c. 1v.



La dreapta: *Interiorul catedralei*, secolul al XII-lea. Modena.

Iniţial aşezare ligură, apoi etruscă, Modena, oraş „foarte înfloritor" în epoca romană, a devenit sediu episcopal încă din secolul al VI-lea. În secolul al IX-lea, când au fost ridicate primele ziduri de incintă, începe să se definească structura urbană a oraşului medieval, având drept axă stradală Via Emilia. Din această perioadă datează şi construirea Palatului Comunei, modificat şi extins ulterior. Monumentul medieval cel mai vechi şi de cea mai mare importanţă din Modena este de departe catedrala oraşului, care se numără printre capodoperele arhitecturii romanice din Europa.

● CATEDRALA

Construită pe locul fostului dom care data din secolul al X-lea, catedrala modeneză (a cărei construcţie a început pe 23 mai 1099 şi a fost consacrată de papa Lucius al III-lea în 1184) era aproape terminată în anul 1106 când au fost depuse aici moaştele Sfântului Geminiano, în prezenţa Matildei de Canossa. În vederea realizării grandiosului edificiu, capodoperă a stilului romanic padan, modenezii i-au angajat pe arhitectul Lanfranco şi pe sculptorul Wiligelmo, autorul reliefurilor care înfăţişează diferitele episoade de pe faţadă. Tot Lanfranco, ale cărui date biografice au rămas necunoscute, este şi autorul campanilei della Ghirlandina, înaltă de 88 metri. Interiorul domului are trei nave; stâlpii fasciculaţi din cărămidă alternează cu coloanele din marmură, în timp ce false *matronea* reiau motivul triforelor faţadei. Decoraţia sculptată se concentrează asupra balconului din prezbiteriu, în interior şi pe faţadă.

Pisa



La dreapta: *Vedere a oraşului Pisa*, detaliu dintr-o pictură pe lemn cu Sfântul Tolentino din Pisa, secolul al XIV-lea. Pisa, San Nicola. Această rară panoramă a oraşului Pisa din secolul al XIV-lea înfăţişează, în interiorul zidurilor de incintă, siluetele inconfundabile ale domului şi ale turnului. În spatele celor două monumente se înalţă tipicele case-turn.

Republică portuară, putere politică şi militară importantă, Pisa a fost centrul unor înfloritoare schimburi comerciale cu bazinul Mediteranei şi cu Asia Mică. Din Evul Mediu se păstrează case-turn, biserici şi faimosul complex arhitectonic din Piaţa dei Miracoli, cu baptisteriul, campanila, domul şi cimitirul, exemple ale unui stil extrem de rafinat şi original. Pisa ne-a transmis şi numele arhitecţilor care au conceput grandiosul său dom: Buscheto şi Rainaldo.

● UN EDIFICIU „NUMAI DIN MARMURĂ"

Domul din Pisa, cu o cupolă eliptică de 48 de metri în înălţime, s-a născut ca urmare a supremaţiei navale a pisanilor asupra sarazinilor în apele siciliene. Început de Buscheto în 1063, pe locul unui edificiu care fusese dedicat Sfintei Reparata, a fost terminat de Rainaldo şi consacrat în 1118 de papa Gelasie al II-lea. Templul din marmură (*niveo de marmore templum*), ale cărui proporţii impunătoare nu afectează senzaţia de armonie şi eleganţă, a devenit imediat un model pentru majoritatea bisericilor romanice din oraş sau de la Lucca, Pistoia şi din insulele Sardinia şi Corsica, controlate în acea perioadă de Pisa.

● CAMPANILA

Construcţia campanilei, „Turnul înclinat din Pisa", a fost începută în 1174 şi definitivată în 1372. Forma se apropie de cea a turnurilor de clopotniţă din Ravenna. Nu se cunoaşte autorul acesteia, deşi, conform tradiţiei, acesta ar fi fost Bonnano Pisano, autor şi al porţilor din bronz ale domului.



Deasupra: *Complexul monumental din Campo dei Miracoli – vedere de ansamblu*. Pisa. În piaţa vastă, evidenţiindu-se prin albul strălucitor al marmurei, ajurate ca nişte casete preţioase, într-un joc armonios de spaţii pline şi goale (ilustraţia de la pagina 19), se remarcă, de la dreapta la stânga, turnul înclinat, domul cu marele transept, cele trei nave şi cupola (ilustrată la pagina 76), baptisteriul cu cupola al cărei diametru atinge 18 metri.

● BAPTISTERIUL

Început de arhitectul Diotisalvi, în 1153, are o formă cilindrică, şi nu octogonală, specifică baptisteriilor. Lui Diotisalvi i se datorează primul registru al clădirii, în timp ce autorii logiei mediane, adăugată în jurul anului 1273, sunt Nicola şi Giovanni Pisano. Construcţia clădirii s-a încheiat în 1365 cu adăugarea cupolei.

● CIMITIRUL

Proiectat de Giovanni di Simone în 1278, cimitirul are un portic cu ferestre traforate (pp. 75–76) şi a fost terminat la începutul secolului al XV-lea, fiind, ulterior, modificat parţial. A fost apoi decorat cu un important ciclu de fresce de Buffalamacco, Piero di Puccio şi Benozzo Gozzoli.

Dedesubt: *Interiorul baptisteriului*, 1153–1365. Pisa. În centru, se află vasul de botez, iar la stânga amvonul din marmură de Nicola Pisano (1260).



Deasupra: *Interiorul domului în zona absidei*, secolul al XII-lea. Pisa. Biserica, cu cinci nave, este caracterizată de o decoraţie dispusă în fâşii orizontale albe şi gri, care revin şi în interiorul baptisteriului. Coloane elegante susţin pereţii, articulaţi de un *matroneum* care se continuă şi în braţele transeptului.

Arles

Situat în Delta Rhonului, Arles, oraş cu tradiţii antice, întemeiat de greci în secolul al VI-lea î.Hr., colonizat de Cezar, devine, trei secole mai târziu, capitala prefecturii Galliei. Sediu episcopal în 258, din secolul al X-lea a jucat un rol important în calitate de capitală a Regatului Arles (Provenţa şi Burgundia); ulterior, a fost „oraş liber", statut pe care şi l-a menţinut până la anexarea sa de către Regatul Franţei, la sfârşitul secolului al XIII-lea, când a început perioada sa de declin.
Mărturiile trecutului său antic pot fi remarcate încă în ţesutul urban şi în special în vestigiile teatrului şi ale amfiteatrului roman.
Moştenirea clasică, de o importanţă semnificativă, se reflectă în monumentele medievale, mai ales în Catedrala Saint-Trophîme, construită între secolele X–XV.

● SAINT-TROPHÎME

Dedicată primului episcop al oraşului Arles, catedrala care îi găzduia pe pelerinii aflaţi în drum spre sanctuarul de la Compostela, din Galicia, a fost construită pe temelia fostului dom (secolul al V-lea), dedicat Sfântului Ştefan; din acest motiv, biserica încă mai păstrează un nume dublu.
Edificiul actual are trei nave, un transept şi un cor cu deambulatoriu. La întâlnirea braţelor transeptului se înalţă un turn. Faţada este decorată de un portal bogat sculptat cu figuri care vădesc o sensibilitate clasică deosebită, ce poate fi recunoscută şi în sculpturile din *claustrum*.

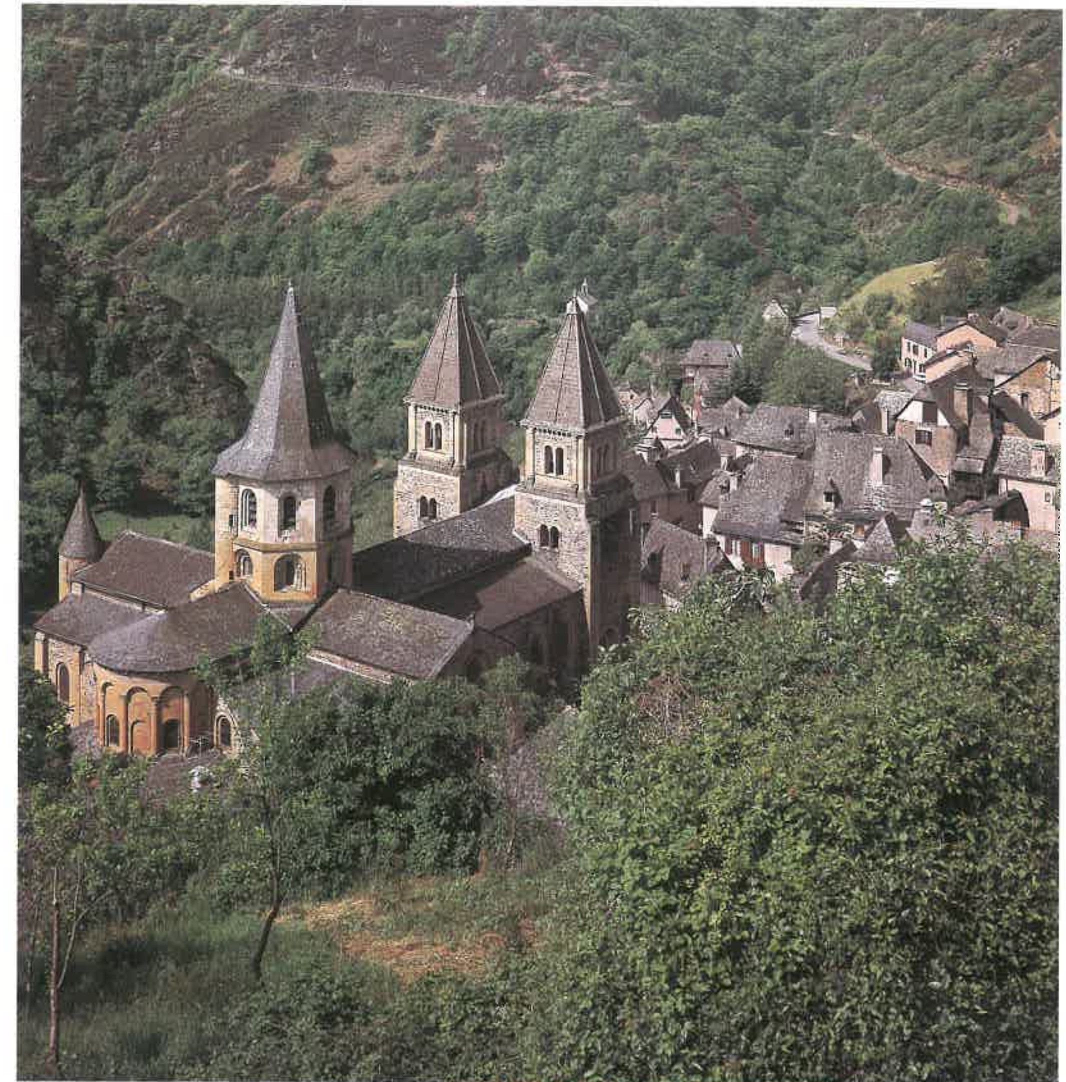
Detaliu al faţadei Catedralei Saint-Trophîme, secolul al XIII-lea. Arles (Bouche-du-Rhône, Provenţa).



Vedere a galeriei exterioare (claustrum) *şi a turnului Catedralei Saint-Trophîme*, secolul al XIII-lea. Arles (Bouche-du-Rhône, Provenţa).

Cônques

Dedesubt: *Panoramă a orăşelului şi Abaţiei Sainte-Foy*. Cônques (Aveyron, Franţa). Situat în Masivul Central Francez, Cônques îşi trage numele de la conformaţia orografică a terenului, care prezintă înclinaţia unei văi.



Un lăcaş de cult determina dezvoltarea unui centru locuit; ulterior, când aveau să se adauge şi alte motive de devoţiune, precum venerarea moaştelor unui sfânt, procesul s-a accelerat. Aşa s-a întâmplat în cazul localităţii Cônques din Aveyron, unde în secolul al VIII-lea fusese întemeiată o abaţie care a beneficiat de protecţia suveranilor carolingieni.
Interesul credincioşilor a crescut în momentul în care, în anul 866, călugărul Ariviscus a adus de la Agen, din Garonne, moaştele Sfintei Fides (Sainte-Foy), martiră din secolul al IV-lea, al cărei relicvariu smălţuit a rămas celebru. Târgul din Cônques şi abaţia acestuia au continuat să prospere până în secolul al XIV-lea, după care concurenţa altor ordine religioase din sudul Franţei şi Războiul de O Sută de Ani (1336–1453) au provocat un declin imposibil de stopat care a condus, în secolul al XV-lea, la secularizarea complexului, desfiinţat în 1790, în timpul Revoluţiei Franceze. În prezent, pierdut în pădurile din Masivul Central Francez, Cônques îşi păstrează intacte originile medievale.

● ABAŢIA

Dedicată tinerei martire (Sfânta Fides avea 12 ani când a fost arsă şi decapitată, în timpul domniei lui Diocleţian), abaţia se aseamănă cu alte complexe religioase importante precum Saint-Martin din Tours şi Saint-Saturnin din Toulouse, fiind o destinaţie a pelerinajelor şi popas important în drumul spre Santiago de Compostela, din Galicia (pp. 264–265). Abaţia anexată mănăstirii din Cônques, a cărei construcţie a început în 1050 şi a fost terminată 80 de ani mai târziu, este formată dintr-un deambulatoriu care înconjoară corul şi dintr-o serie de tribune, atât în corpul bisericii, cât şi în transept, menite să permită o circulaţie mai eficace a pelerinilor în jurul relicvelor sfintei. În timp ce exteriorul este sobru şi neted, în volumele sale romanice, interiorul prezintă o decoraţie sculpturală remarcabilă, care revine şi în *claustrum* şi în sala capitulară. Pe faţadă tronează o poartă monumentală bogat decorată cu *Judecata de Apoi*, în care este înfăţişată şi sfânta martiră.



Nava centrală, din direcţia absidei Abaţiei Sainte-Foy, cca 1050–1130. Cônques (Aveyron, Franţa).

San Marco

În jurul anului 829, negustorii Tribunus și Rusticus au furat rămășițele pământești ale Sfântului Marcu din Alexandria, Egipt. Corpul sfântului a fost adus la Veneția pentru a fi venerat public și a fost încredințat dogelui Iustinianus Partecipatius,care l-a adăpostit, inițial, în palatul său. Pentru păstrarea lui a fost ridicat un lăcaș ceva mai mare decât o capelă, în apropierea mănăstririi de călugărițe San Zaccaria, care a ars în 976 împreună cu biserica și o bună parte a palatului. Incendiul a determinat construirea unei bisericii demne să adăpostească moaștele sfântului și să fie un simbol al puternicei republici.

● BAZILICA

Prima piatră a fundației a fost așezată în anul 1063 și, deși biserica a fost consacrată în 1094, a fost înfrumusețată până în secolul al XV-lea. Deși se vorbește de artiști bizantini, San Marco a fost construită de maeștri locali care aveau contacte culturale cu Constantinopolul. Critica de dată recentă tinde să considere că modelul care a inspirat planul clădirii nu a fost Apostoleionul din orașul de la Bosfor, ci biserica cu același nume pe care a construit-o Teodosie I în Bizanț, care, ca și prima, nu mai există astăzi. Exteriorul bazilicii uimește prin prețiozitatea marmurilor și a mozaicurilor (ilustrația de la p. 93), precum și prin prezența unor obiecte-unicat, cum ar fi caii de bronz aurit, aduși de la Hipodromul din Constantinopol, o dată cu prada rezultată în urma celei de-a patra cruciade. Interiorul, precedat de un nartex abundent decorat, strălucește de mozaicuri aurite și are înfățișarea unei casete prețioase: diferitele stiluri se armonizează și sugerează succesiunea epocilor în cadrul unui program iconografic coerent.



Deasupra: *Fațada Bazilicii San Marco*, 1063–1095. Veneția.





La stânga: *Vedere aeriană a cupolelor Bazilicii San Marco*. Veneția. Dispunerea cupolelor deasupra planului în cruce greacă este considerată a fi de inspirație bizantină.

Deasupra: *Interiorul Bazilicii San Marco în zona absidei*. Veneția. Decorația cu mozaic acoperă un arc de timp care se întinde din secolul al XII-lea și până în secolul al XVI-lea.

Monreale

La câțiva kilometri de Palermo se află un edificiu care poate fi considerat capodopera arhitecturii normande din Sicilia. Alături de Bazilica San Marco din Veneția, domul din Monreale reprezintă cealaltă modalitate italiană de raportare la cultura și arta bizantină. Unicitatea monumentului constă în îmbinarea armonică dintre mozaicurile în stil bizantin și limbajele arhitecturale de origine arabă sau normandă care fac ca această biserică să fie un caz comparabil numai cu alte edificii siciliene.

● DOMUL

Dorit de Wilhelm al II-lea, care a ordonat construirea acestuia în 1174, la doi ani după urcarea sa pe tron, domul a fost terminat în 1186, an în care lui Bonnano Pisano i-a fost comandată poarta de bronz a fațadei. După cum dovedesc mormintele lui Wilhelm I și Wilhelm al II-lea, edificiul a îndeplinit funcția de mausoleu al dinastiei suveranilor normanzi.

Interiorul cu trei nave se remarcă atât prin strălucirea mozaicurilor, de o neîndoielnică inspirație bizantină, cât și prin plafonul din lemn care, în zona prezbiteriului, devine a *muqarnas*, adică prezintă stalactite și alveole, conform unei tehnici specific islamice. În absidă, pe un fundal orbitor de aur, domină figura lui Hristos Pantocrator („Domnul tuturor lucrurilor"). La exterior, absidele sunt caracterizate prin împletirea dinamică a arcelor de evidentă inspirație islamică.

O altă bijuterie a acestui complex arhitectural este *claustrum*-ul, ce aparținea bogatei abații benedictine care a fost distrusă ulterior. Conform specificului stilului arab, fântâna are în centru un stâlp din piatră sculptată în chip de trunchi de palmier, referință clară la copacul vieții și la funcția ordonatoare a acestuia, de răcorire, bogăție, credință și hrană.



Deasupra: *Detaliu al mozaicurilor și tavanului* a muqarnas *în transeptul domului*, secolul al XII-lea. Monreale (Palermo).



La stânga: *Fântâna în stil arab, situată în colțul sudic al* claustrum*-ului*, secolul al XII-lea. Monreale (Palermo). *Claustrum-ul* domului, prevăzut cu arce care se sprijină pe coloane încrustate cu metal, face parte din proiectul original al lui Wilhelm al II-lea.

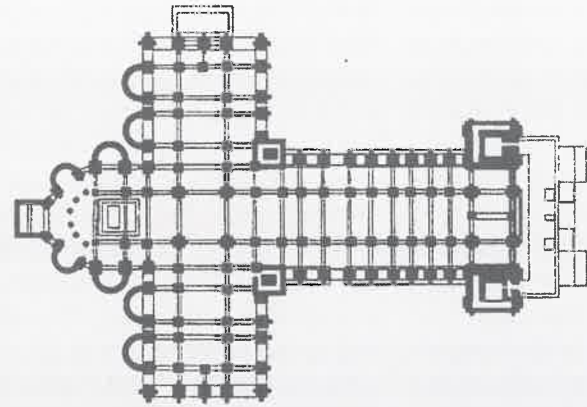


Deasupra: *Absidele domului în stil maur*, secolul al XII-lea. Monreale (Palermo).

Santiago de Compostela



Deasupra:
P. Derveux, *Carte des Chemins de S. Jacques de Compostelle*, 1648. Ilustraţia prezintă numeroasele itinerarii şi etape ale pelerinilor care porneau din Franţa către sanctuarul galician.



Planul bisericii din Santiago de Compostela.

Dedesubt:
Faţada bisericii din Santiago de Compostela.



În Evul Mediu, dar şi mai târziu, sanctuarul de la Santiago de Compostela, din nordul Spaniei, şi oraşul care s-a născut în jurul acestuia au constituit ţinta predilectă a pelerinilor provenind din toate clasele sociale. Legenda povesteşte că Sfântul Iacob cel Mare (Santiago) le apărea în vis tuturor celor care îl invocau pentru a-i cere ajutorul, invitându-i în Galicia, în locul unde un ţăran care îşi ara terenul găsise moaştele acestuia după ce văzuse o lumină orbitoare ca o cometă. Ogorul a fost denumit *Campus stellae* (de unde şi denumirea de Compostela) şi în acel loc a fost construit un sanctuar. O altă legendă povesteşte că cel care a descoperit mormântul Sfântului Iacob, în anul 813, a fost pustnicul Pelagius, după care episcopul Teodomir I-a mutat în locul unde se află Santiago în prezent. Jefuit de normanzi (968) şi apoi de arabii lui al-Mansur (997), micul târg Santiago – devenit cu timpul oraş – a fost reconstruit de episcopul Diego Peláez, care a inaugurat construcţia catedralei. În aceasta se păstrează şi astăzi rămăşiţele pământeşti ale Sfântului Iacob, fratele lui Ioan Evanghelistul şi primul martir al creştinismului, ucis în 44 d.Hr.



La stânga:
Interiorul bisericii, secolele XI–XII. Santiago de Compostela (Galicia, Spania). Galeria cu *matronea* permite credincioşilor să circule pe două niveluri în toată biserica.

Dedesubt:
Intrarea în biserică prin porticul Gloria Maestrului Mateo, sfârşitul secolului al XII-lea, Santiago de Compostela (Galicia, Spania).

● TÂRGUL

Cu toate intervenţiile din perioada barocă, planul urbanistic, de tip orografic, rămâne cel medieval, cu catedrala situată (simbolic şi geometric) în centrul oraşului. Faima dobândită de oraş în perioada medievală este confirmată şi de faptul că Sfântul Francisc a întemeiat aici în 1213 o mănăstire: San Francesco de Valdeidós. Tot la Santiago se află unul dintre cele mai vechi seminarii medievale, cel al Sfântului Martin Pinario, întemeiat în 912, reconstruit complet între secolele XVI–XVII.

● CATEDRALA

În anii în care a fost construită catedrala, Santiago era unul din avanposturile creştinismului în teritoriul islamic. De aceea, papa Urban al II-lea l-a ridicat la rangul de episcopie în anul 1095. După ce *Reconquista* a ajuns în Galicia, era necesară reafirmarea prezenţei creştine în zonă, un cult puternic precum cel al Sfântului Iacob putând servi la reîntărirea credinţei. Europa a întors privirile către acest sanctuar, iar pelerinajul a căpătat valoarea unui drum către lumină: papa Calist al II-lea, în 1120, a acordat o indulgenţă specială care garanta un loc în Paradis celor care ar fi murit în Santiago sau în timpul pelerinajului, locul devenind un Ierusalim al Occidentului. În ciuda modificărilor importante care s-au făcut în perioada Renaşterii şi a barocului, planul catedralei este cel din Evul Mediu. Interiorul bisericii – cea mai mare bazilică protoromană a creştinismului – este în bună parte intact (cel puţin în zona celor trei nave şi a transeptului). Şi mai bine conservată este cripta cu formele sale arhitecturale netede şi masive, care exaltă decoraţia rafinată a capitelurilor sculptate şi a uşii de acces. În cursul fazelor îndelungate ale construcţiei, începută în 1075 şi prelungită Evul Mediu până la sfârşitul secolului al XIV-lea, au fost introduse o serie de clădiri anexe, precum capela octogonală a Sfintei Fides şi *claustrum*-ul. Episcopul Diego Gelmirez (1093–1140) a fost cel care a dat un nou impuls operei de edificare, marcând şi liniile-directoare ale viitoarelor soluţii arhitecturale. Santiago a devenit astfel prototipul bisericii-sanctuar pentru pelerini, abundând în componente sculpturale remarcabile precum porticul Las Platerias şi cel al Gloriei Maestrului Mateo.



Chartres

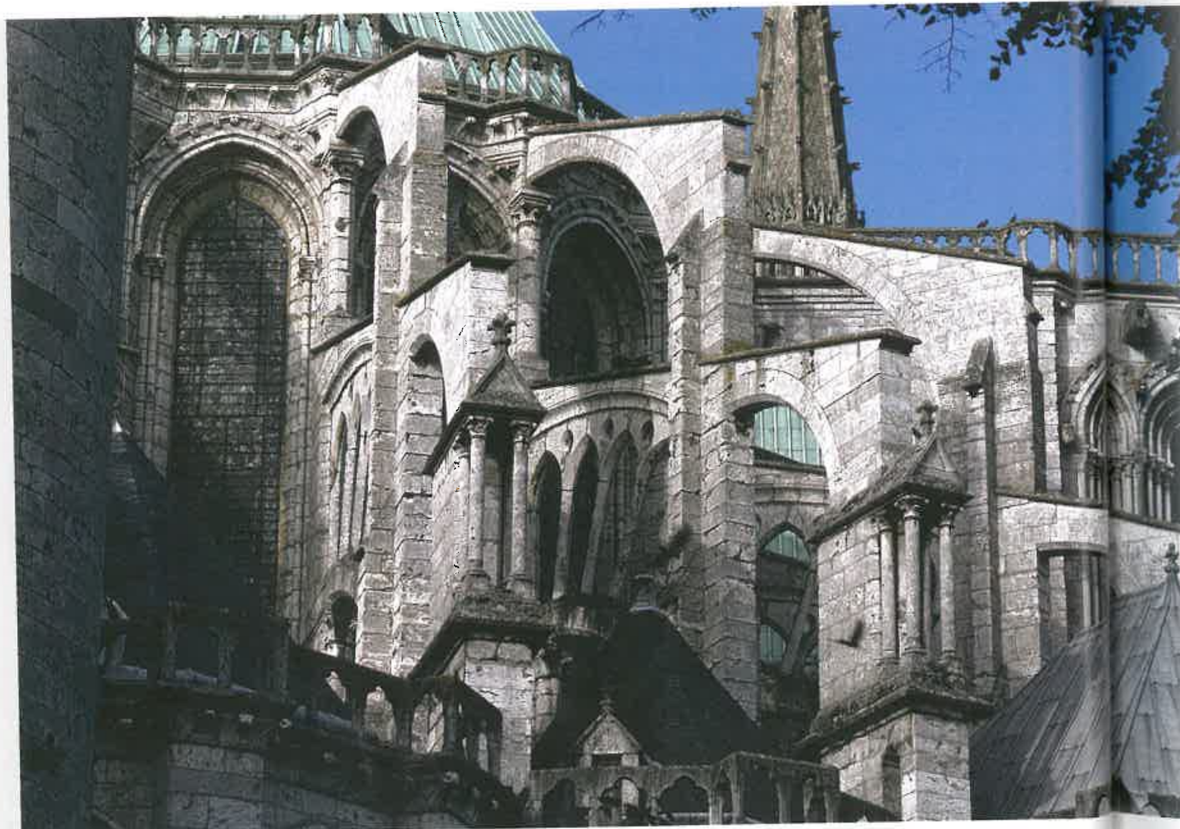
La aproximativ o sută de kilometri distanță de Paris, în Île-de-France, se înalță Chartres, faimos în întreaga lume pentru catedrala sa, unul dintre cele mai semnificative exemple conservate de stil romanic și gotic. Sediu episcopal încă din secolul al IV-lea, Chartres a devenit un important centru comercial între secolele XI–XII, beneficiind de așezarea sa la întretăierea drumurilor (dinspre Lyon, Rouen, Orléans, pe de o parte, și Blois, Le Mans, Paris, pe de alta) care legau nordul de sudul și estul de vestul Franței Septentrionale. În același timp, partea de jos a orașului a început să se extindă de-a lungul râului Eure, afluent al Senei, devenind o piață meșteșugărească prosperă care avea să comunice curând cu orașul de sus printr-o mulțime de străduțe. Chartres mai păstrează și astăzi vestigii importante ale trecutului său medieval: resturi ale zidurilor de incintă, case din epocă, biserici și abații suburbane (Saint-Martin-du-Val și Saint-Père) și, mai ales, grandioasa catedrală, în jurul căreia, în prima jumătate a secolului al XII-lea, funcționa o școală episcopală de mare prestigiu, de inspirație neoplatonică, în care au studiat și au predat unii dintre cei mai importanți filozofi ai Occidentului medieval (în primul rând, Bernard, Teodoric din Chartres și Bernard Silvester).
Ca anexă a școlii, funcționa un *scriptorium* atât de important, încât a dat naștere unei adevărate școli de miniatură care a cunoscut apogeul în jurul anului 1140, înainte de a fi înlocuită de cele pariziene.

● CATEDRALA

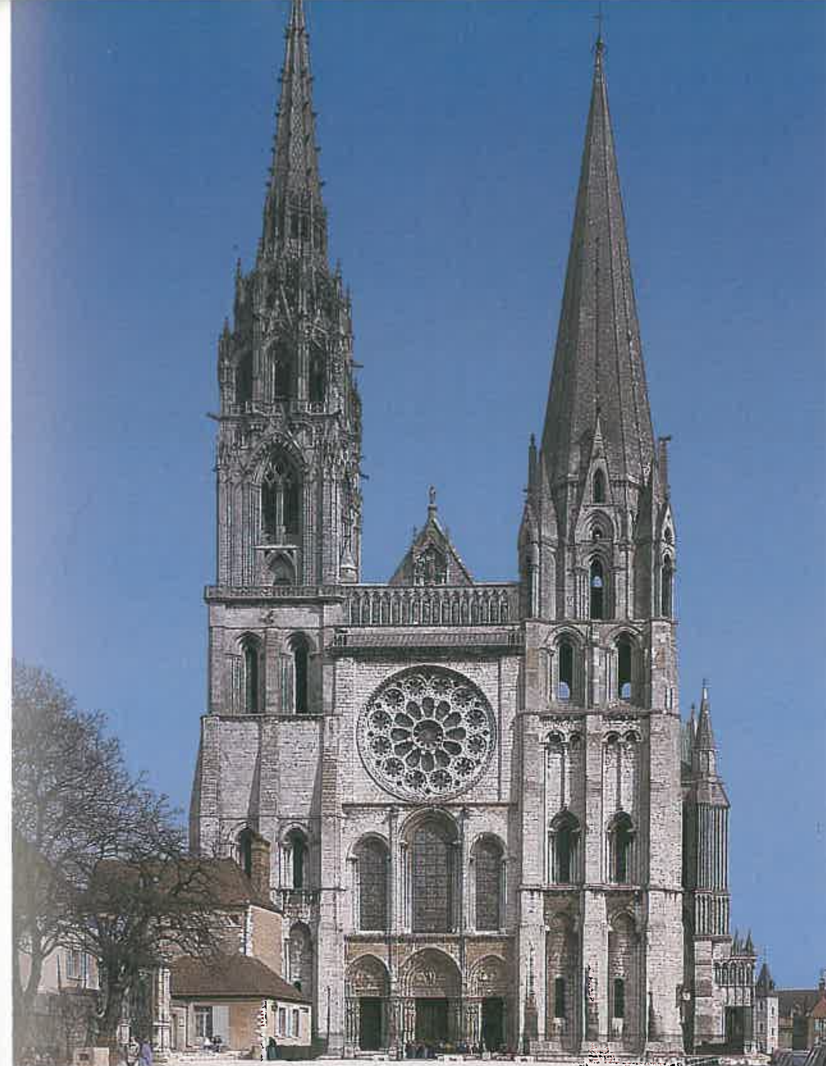
Primele informații despre catedrala din Chartres datează din 743 și se referă la distrugerea edificiului inițial, care se înălța probabil în același loc ca actuala catedrală, în apropierea unui puț antic, considerat loc al martiriului primilor creștini. În jurul acestei grote, cunoscută sub numele de Saint-Lubin (un episcop din secolul al VI-lea), se afla probabil absida vechii catedrale și tot aici a fost amenajată cripta romanică ce a supraviețuit, împreună cu fațada vestică, incendiului din 1194. Acesta a determinat construirea noii catedrale, terminată în numai douăzeci de ani, care avea să devină modelul prin excelență pentru celelalte catedrale gotice. Construit pe locul vechii cripte (1020–1024), noul dom Notre-Dame din Chartres prezintă trei nave ample și un cor cu deambulatoriu care se structurează în trei capele; în centru, corpul bisericii este traversat de un transept amplu, fără turn, care se termină la nord și sud cu cele două fațade laterale. Interiorul se dezvoltă pe verticală grație pilaștrilor robuști care susțin un perete a cărui înfățișare este îndulcită de un triforiu și de un *cleristorium*. Tehnica de construcție își vădește excelența la exterior, în direcția corului, unde un evantai de arce butante asigură stabilitatea construcției.
Alte aspecte remarcabile ale edificiului sunt întinderea extraordinară, frumusețea vitraliilor și decorația sculpturală care se concentrează pe porțile monumentale ca și pe fațadele laterale care prevedeau fiecare câte un turn, care nu au mai fost însă construite.



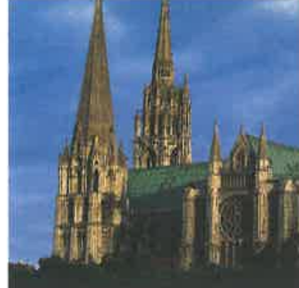
Deasupra: *Interiorul catedralei*. Chartres (Eure-et-Loire, Franța). Numeroasele vitralii care se dispun de-a lungul fiecărui perete al grandiosului edificiu, realizate aproape în totalitate în secolul al XIII-lea, respectă un program iconografic coerent.



La dreapta: *Exteriorul corului cu arce rampante*, 1220. Chartres (Eure-et-Loire, Franța).



Deasupra: *Fațada Catedralei Notre-Dame*, după 1134–după 1194. Chartres (Eure-et-Loire, Franța). Spre deosebire de proiectul romanic, fațada a suferit mai multe modificări, printre care și adăugarea unei rozase. Nu a fost înlocuită, în schimb, decorația sculpturală a Portalului Regilor. Deși aparține încă epocii romanice, acest complex caracterizat de o îmbinare armonioasă a aparatului sculptural cu structura arhitecturală, este considerat un moment de tranziție la gotic.



Deasupra: *Vedere a Catedralei Notre-Dame*, construită după 1194 și consacrată în 1260. Chartres (Eure-et-Loire, Franța).



La dreapta: *Ferestrele vitrate ale catedralei într-o perspectivă dinspre campanilă*, secolul al XII-lea. Chartres (Eure-et-Loire, Franța)

Benedetto Antelami



Benedetto Antelami, *Coborârea de pe cruce*, detaliu cu semnătura autorului, 1178. Parma, catedrala.



La dreapta: Benedetto Antelami, *Baptisteriul*, 1198 (terminat după 1321). Parma

Dedesubt: Benedetto Antelami, *Portalul nordic al baptisteriului*, 1198 (terminat după 1321). Parma. În luneta cu *Adoraţia magilor*, în centru domină *Madona pe tron cu pruncul*. Pe celelalte două portaluri, Antelami l-a înfăţişat pe *Hristos şi Judecata de Apoi* (portalul vestic) şi *Legenda lui Iosafat şi Varlaam* (portalul sudic).



La dreapta: *Interiorul baptisteriului*. Parma. La interior, planul edificiului este decahexagonal, spre deosebire de forma octogonală a exteriorului.



Meseria de arhitect a fost întotdeauna o îmbinare între teorie şi practică, dar, în Evul Mediu, formaţia în atelier, care presupunea contactul direct cu materia de modelat în formă, era obligatorie pentru a intra în lumea artei. Formaţia de arhitect depăşea astfel sectorul specific, ceea ce explică de ce Benedetto Antelami (activ între 1178–1230) nu a fost numai arhitect, ci şi sculptor şi probabil bijutier.

● VIAŢA

Informaţiile sigure despre viaţa acestui artist provin din inscripţiile gravate pe operele sale, precum relieful *Coborârii de pe cruce*, din catedrala din Parma, semnat şi datat 1178, de unde rezultă posibilitatea, confirmată şi de o altă inscripţie, destul de deteriorată, ca opera să fi făcut parte dintr-un amvon sau dintr-un balcon conceput integral de Benedetto, în calitate de sculptor şi arhitect. Apelativul Antelami, care apare aici, ar putea face aluzie la apartenenţa artistului la acele bresle de constructori numite *magistri Antelami*, în legătură cu care, însă, deţinem informaţii sigure de abia din 1439. „Antelami" este un toponim din Evul Mediu timpuriu care desemna Valea Intelvi, situată între Lacurile Como şi Lugano, probabil şi locul natal al lui Benedetto. Cealaltă ipoteză susţine că maestrul ar fi originar din Genova, unde se pare că ar fi funcţionat aceste bresle. Toate acestea clarifică prea puţin povestea vieţii şi formaţiei artistului; pe baza confruntărilor stilistice, critica presupune un sejur provensal, atribuindu-i unele capiteluri de la Saint-Trophîme, din Arles, la care se adaugă dovezi în măsură să ateste faptul că maestrul cunoştea domul din Chartres şi catedrala Notre-Dame din Paris.

Dedesubt: *Detaliu al faţadei domului*, 1178–1196. Fidenza (Parma). Se consideră că sistematizarea acestuia a fost făcută, în cea mai mare parte, de atelierul lui Antelami, cu participarea maestrului. Referirile la Chartres au în vedere versiunea romanică a edificiului francez.



● BAPTISTERIUL DIN PARMA

Semnat şi datat 1196 pe arhitrava portalului nordic, baptisteriul reprezintă capodopera lui Antelami şi este unul dintre cele mai mari monumente ale arhitecturii gotice din Italia. Gata pentru primul botez încă din 1216, baptisteriul a fost terminat abia după anul 1321, când s-au realizat acoperişul şi pinaclurile precedate de balustradă şi de elegantul registru al arcadelor false. Construit, conform tradiţiei, pe plan octogonal, edificiul este acoperit la exterior cu plăci de marmură de Verona. Succesiunea ritmică a galeriilor exterioare este dinamizată de trei porţi monumentale, creând un efect de clarobscur remarcabil; reliefurile acestora îi aparţin de asemenea lui Antelami, autor şi al celei mai mari părţi a decoraţiei sculpturale din interior.

● DOMUL DIN FIDENZA

Între cele două momente fundamentale – 1178 şi 1196 – critica plasează „modernizarea" domului din Fidenza, efectuată mai degrabă de atelier, decât de maestru.

Catedrala din Fidenza, situată pe Via Emilia, era un edificiu din cărămidă arsă, construit conform principiilor tradiţiei impuse de Wiligelmo şi Lanfranco. Antelami şi atelierul său au introdus piatra ca material de construcţie şi au proiectat o nouă faţadă, cu trei portaluri rafinat sculptate, închisă între două turnuri conform celor mai recente inovaţii ale goticului francez.



La stânga: Benedetto Antelami, *Septembrie*, cca 1215. Parma. Împreună cu alte opere conservate în baptisteriu, aceasta făcea parte dintr-un ciclu al Lunilor şi Anotimpurilor. La origine, cele şaisprezece reliefuri, corespunzătoare celor şaisprezece sectoare ale structurii interne, erau situate sus, la baza cupolei. Tocmai această îmbinare armonioasă dintre sculptură şi arhitectură face ca Antelami să fie unul dintre cei mai mari maeştri ai epocii sale, comparabil cu autorii anonimi ai celor mai inovatoare realizări franceze din acei ani.

Villard de Honnecourt

Deşi era considerată o artă mecanică, adică o tehnică aplicativă, încă din Evul Mediu, arhitectura folosea un aparat teoretic care de obicei se transmitea oral între membrii breslelor, căpătând uneori şi o formă scrisă, în opere care erau ca nişte adevărate manuale. Dintre acestea, cel mai semnificativ volum care ne-a parvenit este preţioasa agendă a lui Villard de Honnecourt.

● O VIAŢĂ DE CĂLĂTOR

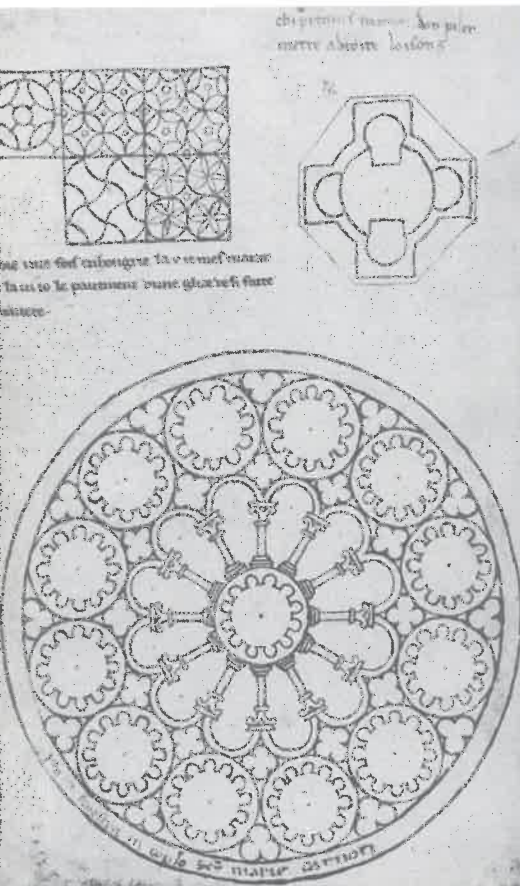
Se ştiu foarte puţine despre viaţa sa, iar informaţiile care ne-au parvenit provin din cele consemnate de el însuşi în agendă, singura sa lucrare cunoscută. În aceasta, artistul povesteşte, spre exemplu, că a fost în Ungaria şi că a văzut pardoseala unei biserici pe care o desenează în manual. Activ în secolul al XIII-lea, probabil că era originar din Picardia, din orăşelul Honnecourt-sur-Escaut, unde se înălţa o importantă abaţie, distrusă în cursul primului război mondial. Villard, descendent al unei vechi familii de ingineri constructori – după cum afirmă el însuşi – s-a format probabil aici şi de aici a pornit dus de valul intereselor sale artistice: „Am fost în multe ţări, după cum puteţi constata din această carte..." le scrie el cititorilor săi, şi nu este dificil să constatăm acest fapt întrucât nu numai că povesteşte despre peregrinările sale, ci şi desenează monumentele pe care le vizitează. Astfel, pe lângă faptul că a văzut rozasa de la Chartres, Villard călătoreşte la Reims, unde se opreşte mai mult timp, la Laon, lăudând frumuseţea turnului şi aşa mai departe. În mod sigur, activitatea sa nu a fost numai teoretică; dimpotrivă, teoria părea secundară în meseria de arhitect. Cu alte cuvinte, Villard a construit probabil destul de mult, inclusiv în ţinutul său natal.

● AGENDA

Adevăratul titlu al operei sale, cunoscută sub numele de „Agenda" (păstrată astăzi la Biblioteca Naţională din Paris) este *Livre de portraiture* (prezentată şi la p. 23) – *Carte de descrieri* – mai precis de schiţe şi prezentări ale operelor ilustrate, respectând riguros adevărul. Este scrisă în spiritul unui manual destinat celor dornici a cunoaşte secretele artei de a construi. Alegerea temelor este eminamente tehnică, cu o impresionantă gamă de subiecte, de la geometrie la scheme constructive, de la descrierea maşinilor folosite în construcţie la definirea ornamentelor şi a metodelor geometrice de realizare a acestora. Totul este explicat cu cea mai mare claritate posibilă în epocă şi fără preambuluri inutile.

De altfel, caracterul de îndrumar de arhitectură, adică de carte de folosit pe şantier atunci când ceva nu este clar, reiese şi din lipsa culorilor, fapt la care a contribuit desigur şi dorinţa de a reduce costurile pentru a-i creşte difuzarea. Într-un cuvânt, *Le Livre* a lui Villard nu era o operă de lăsat să se prăfuiască în bibliotecă. Autorul însuşi avusese grijă să aleagă toate acele exemple care erau în măsură să ilustreze noutăţi şi inovaţii arhitecturale. În anii vizitelor sale la catedralele mai sus amintite, acestea se aflau încă în construcţie sau, ca în cazul celei din Chartres, trebuiau să fie reconstruite după un incendiu.

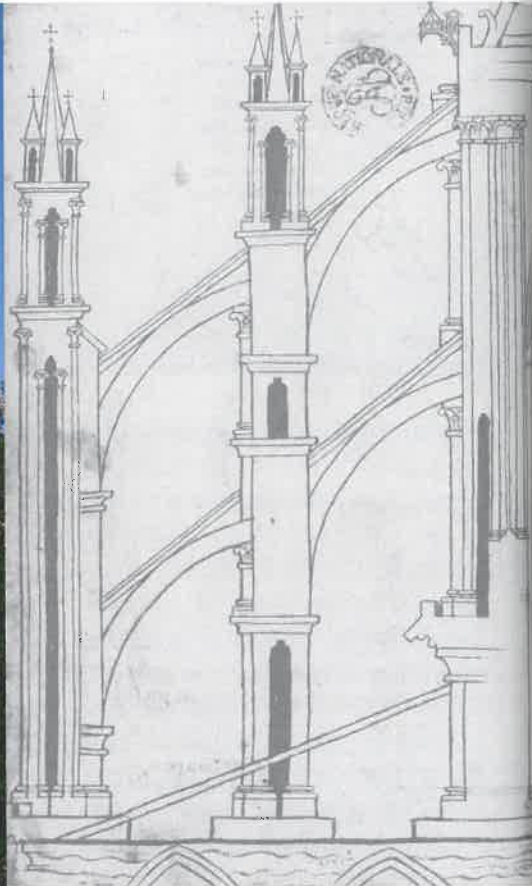
Astfel, Villard nu se comportă ca un turist sau critic de artă: bate şantierele ca arhitect şi inginer. Dar nu este de ajuns. Pentru ca elevii săi să beneficieze de o formaţie cât mai completă, manualul se extinde de la construirea maşinilor la desenarea figurilor omeneşti.



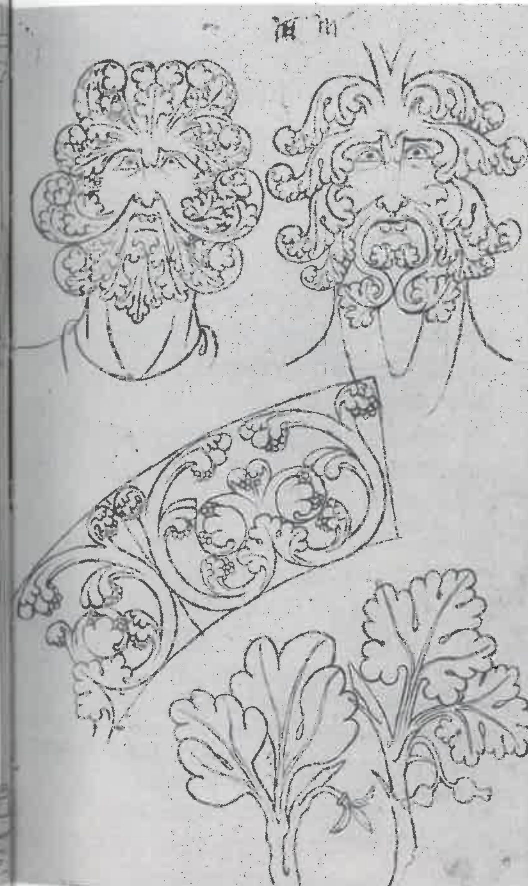
Deasupra: Villard de Honnecourt, *Pardoseala unei biserici din Ungaria, baza pilastrului catedralei din Reims şi rozasa catedralei din Chartres,* imagini din *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională, ms. Fr. 19093, c. 15v.



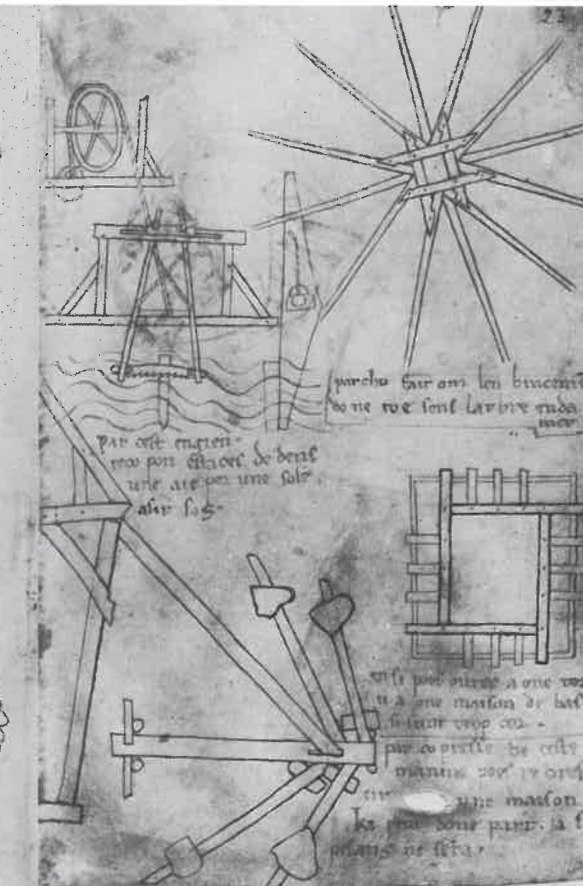
Deasupra: *Exteriorul capelelor absidiale ale catedralei*, 1220–1241. Reims (Marna).



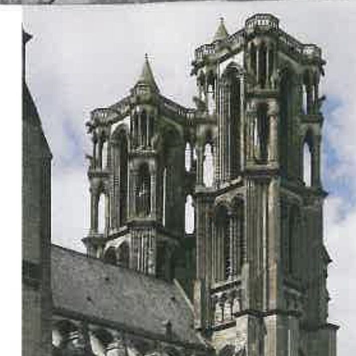
Deasupra: Villard de Honnecourt, *Secţiune a zidului şi arcele butante ale capelelor absidiale ale catedralei din Reims,* desene din *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională, ms. Fr. 19093, c. 32v.



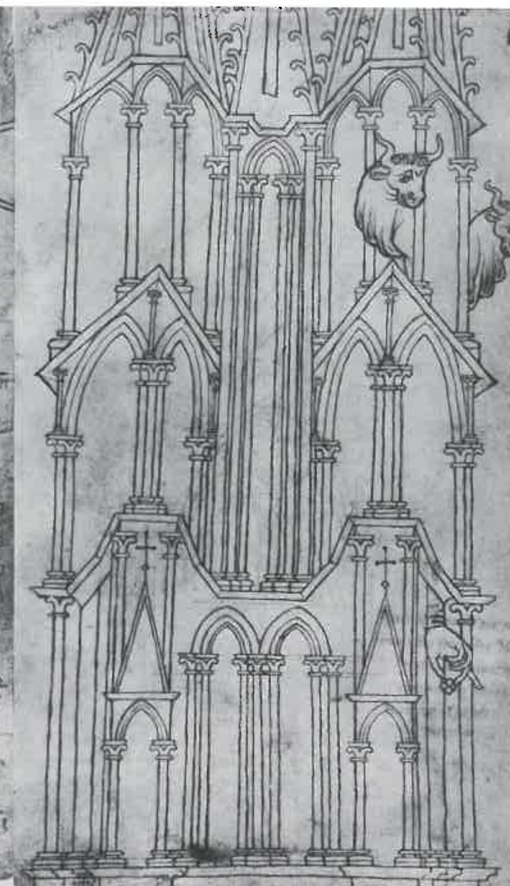
Villard de Honnecourt, *Desene ornamentale*, din *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională, ms. Fr. 19093, c. 5v.



Deasupra: Villard de Honnecourt, *Maşini şi instrumente*, din *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională, ms. Fr. 19093, c. 23r.



La stânga: *Detaliu al turnului vestic al catedralei*, cca 1150–1210. Laon (Aisne, Picardia)



Deasupra: Villard de Honnecourt, *Planul în secţiune verticală al turnului vestic al catedralei din Laon*, din *Livre de portraiture*, cca 1220–1235. Paris, Biblioteca Naţională, ms. Fr. 19093, c. 10r.

Domul din Siena şi domul din Orvieto



La stânga: *Interiorul domului*, 1215–după 1376. Siena. Perspectiva înfăţişează în prim-plan splendidul paviment de secol XIII, lucrat cu intarsii, iar în plan secund coloanele şi îmbrăcămintea din marmură cu dungi albe şi negre.



Jos, la stânga: *Vedere a domului*, 1215–după 1376. Siena. Dungile albe şi negre nu trebuie puse în legătură cu acea preferinţă răspândită în Toscana pentru stilul romanic pisan, ci răspund, mai degrabă, unei intenţii heraldice de reproducere a stemei bicolore sieneze (drapelul alb-negru; a se vedea şi ilustraţia de la p. 103).

Domul din Siena s-a născut într-un oraş cu o viaţă politică tulbure, bastion al ghibelismului toscan care s-a opus Florenţei până în momentul excomunicării sale de către papă. Domul din Orvieto, în schimb, a fost construit într-un oraş guelf în care exista un palat papal, dar care era sfâşiat de lupta dintre facţiunile politice. Este vorba de două capodopere în stil romanico-gotic italian, dar primul, cu înfăţişarea actuală, a fost construit aproape ca o revanşă (păstrând şi vechea consacrare către Sfânta Fecioară, protectoarea oraşului), în timp ce al doilea s-a născut pentru a încununa o politică ce lega Orvieto de Curia romană, încă de la întemeierea sa ca oraş-comună, recunoscut de papa Adrian al IV-lea (1157). Acestea sunt diferenţele. Asemănările sunt evidente. Pentru a rezolva problemele ridicate de construcţia catedralei, locuitorii oraşului Orvieto l-au chemat pe sculptorul şi arhitectul sienez Lorenzo Maitani care cunoştea bine planul domului din oraşul său natal; când sienezii au fost nevoiţi să definitiveze, în 1376, faţada domului lor, s-au inspirat după cea din Orvieto.



Domul – vedere de ansamblu. 1290–după 1330. Orvieto. Pilaştri mediani ai faţadei corespund pilaştrilor portalului, spre deosebire de domul sienez, unde apare o discrepanţă între aceştia din cauza istoriei complexe a edificiului.

● DOMUL DIN SIENA

Domul din Siena este menţionat de abia în secolul al IX-lea, când se confirmă faptul că o biserică dedicată Fecioarei Maria, construită pe locul unui fost templu al Minervei, ocupa o mare parte din suprafaţa pe care se află în prezent, şi era condusă de un episcop. De abia la sfârşitul secolului al XII-lea faţada noului dom a fost orientată către vechiul spital pentru a sublinia raportul dintre rugăciune şi suferinţă. Interiorul a fost terminat în 1264.

Construcţia noii faţade a început în 1284. Giovanni Pisano a supravegheat şi a condus lucrările pentru realizarea registrului inferior. Lucrările la faţadă s-au întrerupt însă pentru 80 de ani, deoarece sienezii sperau să construiască cea mai mare biserică a creştinismului, din care cea actuală ar fi constituit numai braţul stâng al transeptului, dorind să rivalizeze cu San Pietro din Roma. Dar, în cele din urmă, s-a decis terminarea vechiului proiect pe baza desenelor lui Giovanni d'Agostino care pe vremea aceea (1340–1350) fusese numit conducător al lucrărilor pentru dom. Faţada, completată de Giovanni di Cecco, s-a resimţit în urma acestei evoluţii complexe care a determinat un dezechilibru stilistic între registrul inferior, romanic, şi cel superior, într-un gotic flamboyant, acesta fiind evident şi în „dezaxarea" pinaclurilor care flanchează rozasa în raport cu pilaştrii portalului central.

● DOMUL DIN ORVIETO

Construcţia domului din Orvieto, care a fost începută de Fra Bevignate da Perugia, în 1290, a fost continuată în 1300 în stil gotic de Uguccione da Orvieto. Pentru a evita prăbuşirea zidurilor, a fost chemat Lorenzo Maitani (cca 1275–1330), care a fost numit *universalis caputmagister* în 1310, păstrându-şi această funcţie până la sfârşitul vieţii. Maitani nu numai că a rezolvat problema absidei, folosind arce butante, dar a început şi, de fapt, a conceput faţada. Tot lui îi aparţin şi reliefurile rafinate care decorează cei patru pilaştri ai portalurilor. Interiorul nu diferă foarte mult de cel al domului sienez din care se inspiră, cu excepţia plafonului cu căpriori.



Dedesubt: *Detaliu al portalului sudic al domului*. Orvieto. Alegerea registrelor albe şi negre este inspirată de domul din Siena.

Todi

Pe vârful unei coline care domină valea mijlocie a Tibrului se înalţă Todi, unul dintre oraşele care conservă cel mai bine structura urbanistică şi arhitecturală medievală, păstrată nealterată până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Todi, oraş guelf, organizat sub formă de comună liberă, s-a opus împăratului Frederic al II-lea în secolul al XII-lea, în 1240. În secolul al XIV-lea a început declinul său politic, cu pierderea progresivă a libertăţilor şi a puterii multor familii. Înconjurat de ziduri medievale impunătoare, unele conservate perfect, nucleul politic şi religios al oraşului era amplasat în zona înaltă a colinei. Aici, în jurul unei pieţe alungite în formă de L, orientată longitudinal, se înalţă palatele oficiale şi domul care, împreună cu palatul episcopal, ocupă zona cea mai înaltă şi nordică a complexului.

● PALATELE PUBLICE

Palatul del Popolo, cel mai vechi dintre cele aflate în piaţa centrală, a fost construit între 1214–1248. Deasupra logiei de la parter se înalţă două etaje încununate de elegante creneluri de tip guelf. Cu acest edificiu comunică, prin intermediul unei scări ample fără balustradă, Palatul del Capitano, datând din 1290. În fine, cel mai recent – Palatul dei Priori (construit între 1334–1337) – deşi a fost retuşat în 1514, şi-a păstrat intactă structura iniţială, cu turnul rectangular.



La dreapta: *Vestigii ale zidurilor medievale*, 1244. Todi (Perugia).

Dedesubt: *Faţada domului*, secolele XI–XIV. Todi (Perugia).



La dreapta: *Palatul del Popolo* sau *del Podestà* şi *Palatul del Capitano*. Todi (Perugia).

● DOMUL

Maiestuoasă şi plină de armonie, faţada catedralei se înalţă deasupra unei scări ample. Interiorul prezintă trei nave. Începută în secolul al XII-lea, construcţia domului a fost terminată între secolele al XIII-lea şi al XIV-lea.

Bruges

Capitală a Flandrei Occidentale, oraşelul Bruges (în flamandă, Brugge) se află la mică distanţă de actualul Port Ostende. Ascensiunea sa economică începe în secolul al XI-lea, ca un centru comercial care s-a dezvoltat în jurul unui vechi castru roman (*burg*) căruia contele Baldovin al V-lea i-a conferit un nou rol politic şi economic. Poziţia geografică a oraşului a devenit şi mai avantajoasă ca urmare a neaşteptatei revărsări a râului Zwin care l-a transformat într-un port natural (astăzi îngropat). Dezvoltarea demografică din secolele XIII–XV constituie mărturia cea mai clară a bogăţiei oraşului Bruges care a atras multe ordine religioase şi a determinat construirea unor edificii publice şi private care şi în prezent definesc fizionomia urbanistică a locului. Un aspect important al realităţii sociale a oraşului era comunitatea beghinelor, a căror biserică, edificată în secolul al XIII-lea, a fost reconstruită patru secole mai târziu. Beghinele erau femei care, fără a se călugări, duceau o viaţă de muncă şi rugăciune într-un cartier anume. Trebuie să amintim, apoi, şi Biserica Fecioarei Maria (Onze Lieve Vrouw), construită începând cu jumătatea secolului al XIII-lea în apropierea Spitalului Sfântul Ioan (Sint Janshospitaal), structură foarte modernă la acea vreme. Un alt edificiu de marcă este palatul primăriei (Stadhuis), construit între 1376–1420, care, prin tipologia ornamentelor sale, aparţine de drept goticului flamboyant. Ţesutul urban este atât de bine conservat, încât aici mai pot fi admirate numeroase locuinţe de epocă medievală.



La stânga: *Perspectivă asupra unui canal străjuit de case vechi cu Turnul Beffroi pe fundal*. Bruges (West-Vlaanderen, Belgia). Turnul clopotului primăriei (*beffroi*), început înainte de 1296 şi terminat în 1482, domină cu cei 83 de metri ai săi multe priveliști din Bruges, oraş numit şi „Veneţia Belgiei" datorită canalelor sale caracteristice, către care dau case medievale, biserici şi palate.



Deasupra: *Vedere a complexului beghinelor* (*Begijnhof*), întemeiat în 1245. Bruges (West-Vlaanderen, Belgia).



La dreapta: *Clădirea Stadhuis din Piaţa Burg*, 1376–1420. Bruges (West-Vlaanderen, Belgia). Faţada celei mai vechi primării belgiene se remarcă prin cele trei turnuri, fiind îmbogăţită de elegantele bifore ajurate şi de o bogată decoraţie sculpturală.

Canterbury

Unul dintre oraşele engleze care conservă cel mai bine aspectul medieval, sediu al arhiepiscopului primat al Angliei, Canterbury are un plan urbanistic aproape circular, înconjurat de ziduri din care se mai păstrează încă porţiuni ample. Situat pe malul râului Stour, în secolul al VI-lea a fost capitala regatului anglo-saxon din Kent, creştinat în 597 de abatele Augustin (trimis de papa Grigorie cel Mare), care l-a transformat în sediu episcopal şi a început construcţia catedralei. Aceasta este monumentul cel mai important al oraşului, aspectul său actual fiind rezultatul unui proces de stratificare finalizat cu realizarea unuia dintre cele mai semnificative complexe monumentale din Anglia. După întemeierea sa de către Augustin, a urmat, între 1070–1077, construcţia catedralei normande dorite de arhiepiscopul Lanfranco din Pavia (1003–1089). Biserica a fost construită după modelul impunătorului edificiu cu turnuri patrulatere al Bisericii Saint-Etienne din Caen unde Lanfranco fusese episcop. Regula normandă prevedea prezenţa unui episcop-abate şi curând, numărul călugărilor crescând la peste o sută, s-a făcut simţită nevoia de spaţiu. Complexul a fost readaptat în 1096 şi reconstruit complet în 1175 din cauza unui incendiu. Cu prilejul celei de-a doua intervenţii, condusă de arhitectul Wilhelm din Sens şi apoi de Wilhelm Englezul, a fost construit corul, prim exemplu de gotic normand englez. În jurul anului 1377 au fost reconstruite în stil gotic târziu nava şi transeptul vestic. În secolul următor, a fost ridicat turnul dinspre nord al faţadei. *Claustrum-ul*, sala capitulară şi turnurile dinspre sud-est şi central datează de la începutul secolului al XVI-lea.



Deasupra: *Vedere a catedralei*, secolele XII–XVI. Canterbury (Kent, Anglia).



La dreapta: *Nava catedralei*, cca 1377. Canterbury (Kent, Anglia). Navă, caracterizată de o verticalitate accentuată, îi aparţine celui mai important arhitect englez al epocii, Henry Yevele (1320–1400). Bolţile cu nervuri au fost completate în 1405.



Deasupra: *Corul catedralei*, secolele XII–XIV. Canterbury (Kent, Anglia). Pe 29 decembrie 1170, catedrala a fost scena asasinării lui Thomas Becket, arhiepiscopul de Canterbury, canonizat trei ani mai târziu.

Lübeck

Oraş de o mare importanţă pentru Evul Mediu german şi nu numai, în Lübeck a fost întemeiată Liga Hanseatică (1358), companie comercială (*Hansa*) menită să asigure avantaje economice oraşelor germane din zona baltică care făceau parte din aceasta, peste două sute la număr şi nu întotdeauna aceleaşi. Acestea deţineau un adevărat monopol care consta în dreptul de a-şi descărca gratis mărfurile, obligându-i în acelaşi timp pe negustorii străini să facă escală aici, plătind o taxă. Lübeck a dobândit un rol important în calitate de centru de triere a încărcăturilor navelor comerciale care, tranzitând de la est la vest, se îndreptau către Prusia sau Livonia (actuala Letonia). Întemeiat destul de târziu, la începutul secolului al XII-lea, Lübeck a fost iniţial o mică aşezare care în 1143 a fost mutată mai la nord. Distrus în 1157 de un incendiu, oraşul a fost reconstruit din dorinţa conducătorului său, Henric Leul, în acest fel luând naştere actualul centru istoric.

Creşterea economică şi politică a oraşului Lübeck se reflectă, pe de o parte, în dreptul de a bate monedă proprie, iar pe de alta, în construirea, din 1229, a unor robuste ziduri de incintă din care se păstrează porţiuni impunătoare. Cuprins între două râuri, Trave şi Wakenitz, Lübeck îşi avea centrul politic şi religios în piaţa centrală, către care dau Rathaus, primăria (independentă până în 1937) şi Marienkirche, care a fost complet reconstruită în urma unui incendiu devastator. Din cauza conflictelor interne, restaurarea nu a fost imediată, ci a început de abia în anul 1282, după şase ani de tergiversări, pentru a fi încheiată în 1300. Domul, în schimb, ocupă zona sudică a oraşului şi a fost consacrat în 1247, deşi modernizarea corului s-a prelungit din 1277 până în 1329.



Deasupra: *Holstentor*, începând cu 1464. Lübeck (Schleswig-Holstein, Germania). Holstentor este grandioasa poartă de intrare în oraş.



La stânga: *Vedere a oraşului Lübeck cu Marienkirche*. Ca şi Rathaus, biserica dă în Piaţa Târgului, centrul economic şi politic al oraşului, nucleul cartierului nobil. La începutul secolului al XIV-lea, Lübeckul avea 25 000 de locuitori.



La dreapta: *Interiorul Marienkirche*, 1282–1300. Lübeck (Schleswig-Holstein, Germania).



Rathaus – vedere de ansamblu, secolul al XIV-lea. Lübeck (Schleswig-Holstein, Germania).

Arnolfo di Cambio şi Giotto



Studii recente au avansat ipoteza colaborării celor doi artişti pe şantierul bisericii superioare de la Assisi. Mai precis, cu acest prilej Arnolfo ar fi debutat ca pictor, pictând două opere, atribuite de regulă aşa-numitului Maestru al lui Isac, în timp ce Giotto ar fi învăţat bazele arhitecturii pe care le va folosi ulterior în momentul de glorie al carierei sale.

● ARNOLFO DI CAMBIO

Pictor, dar mai ales sculptor şi arhitect, Arnolfo s-a născut la Colle Val d'Elsa, lângă Siena, între 1240 şi 1245, şi s-a stins din viaţă la Florenţa, oraşul său de adopţie, în 1302. La începutul carierei s-a afirmat mai ales ca sculptor, chiar dacă, nu rareori, comenzile primite prevedeau ca artistul să se ocupe şi de structura arhitecturală a operei. Un exemplu grăitor este Fântâna „mică" din Perugia, mutată din locul în care fusese amplasată iniţial încă din 1308 şi din care se păstrează mai multe altoreliefuri autografe, la realizarea cărora Arnolfo a fost nevoit să abordeze şi o serie de probleme arhitecturale. Aceeaşi observaţie este valabilă şi pentru opere precum monumentul funerar al cardinalului De Braye din Orvieto şi, mai ales, baldachinul Bisericii San Paolo fuori le Mura din Roma. Se pare că prezenţa sa pe şantierul Bisericii San Francesco d'Assisi, la începutul anilor '90 ai secolului al XIII-lea, a reprezentat un prilej pentru Arnolfo de a intra în contact cu Ordinul franciscan care, la vremea aceea, i-a comandat probabil prima dintre marile opere arhitecturale care i-au fost atribuite: Santa Croce din Florenţa. Atribuit lui Arnolfo pe baza afirmaţiilor lui Vasari, dar şi a minuţioaselor confruntări stilistice,

Deasupra:
Arnolfo di Cambio,
Palatul Vechi,
1299–1315. Florenţa.

La dreapta:
Arnolfo di Cambio,
Schilod însetat,
Fântâna „mică",
1277–1281. Perugia,
Galleria Nazionale
dell'Umbria. Critica a
scos în evidenţă faptul
că artistul era la curent
cu sculptura pariziană
contemporană.



La stânga:
Arnolfo di Cambio,
Baldachinul, 1284.
Roma, San Paolo
fuori le Mura.

Palatul Vechi din Florenţa s-a suprapus unor construcţii preexistente care au fost înglobate în noul edificiu, început în 1299. Nucleul central al palatului era terminat deja în 1302, dar construcţia a continuat şi după moartea lui Arnolfo, până la ridicarea turnului (înalt de 94 de metri) în 1310 şi până la desăvârşirea sa, în 1315. Monumentul, sever şi maiestuos, poartă marca experienţei sculptorului care modelează blocul de piatră cu dalta. Conform tradiţiei vasariene, operele atribuite lui Arnolfo sunt numeroase, dar comanda domului din Florenţa este susţinută şi de un document redactat pe 1 aprilie 1300, prin care Arnolfo este scutit de plata taxelor în calitatea sa de „capudmagister" al şantierului de la Santa Maria del Fiore.

Noul dom s-a suprapus peste cel vechi, dedicat Sfintei Reparata, înglobându-l. Operaţiunea a fost continuată parţial de Arnolfo, care a folosit o parte a zidului care delimita perimetrul vechii biserici la construcţia celei noi.

Din păcate, nu s-a păstrat nici o urmă a opţiunilor stilistice ale arhitectului, întrucât, în 1587, Bernardo Buontalenti a demolat-o în ideea de a o moderniza conform criteriilor estetice ale Renaşterii. Dar planul general este cel conceput de Arnolfo di Cambio.

● GIOTTO

După moartea lui Arnolfo, în 1302, sarcina construirii domului i-a revenit lui Giotto, vechiul tovarăş pe care acesta îl întâlnise pe schelele şantierului de la Assisi.

Singura operă care îi poate fi atribuită cu certitudine lui Giotto este campanila, înaltă de 84 de metri, dar el nu a terminat decât registrul inferior, caracterizat de dalele hexagonale. În afară de funcţia de arhitect-şef pentru lucrările de definitivare a domului florentin, a fost şi supraintendent al fortificaţiilor Florenţei, fiind angajat de primăria oraşului.



Deasupra:
Giotto şi alţii,
Campanila domului Santa Maria del Fiore,
1334–1359. Florenţa.



La stânga:
Vedere a absidei şi a transeptului, 1294.
Santa Croce, Florenţa.
Împreună cu cripta,
este singura contribuţie
certă a lui Arnolfo la
acest edificiu. Opţiunea
pentru transeptul în
formă de T respectă
tradiţia cisterciană.

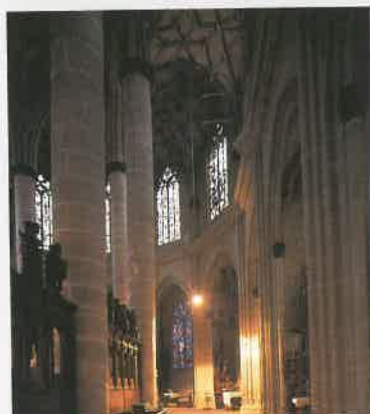


La dreapta:
Planul pentru Santa Maria del Fiore (1296–1468).
Desenul arată cum
vechea Biserică
Santa Reparata a fost
înglobată de noul dom.

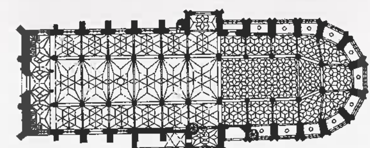
Familia Parler



Deasupra: *Frauenkirche*, 1350–1358. Nürnberg.



La dreapta: *Corul în formă de sală văzut dinspre deambulatoriu*, sfârşitul secolului al XIV-lea. Freiburg, Brisgovia (Baden-Württemberg, Germania).



Planul pentru Heiligkreuzkirche, 1330–1351. Schwäbish-Gmünd (Germania).

Astăzi, când ne gândim la figura arhitectului, obişnuim să ni-l imaginăm solitar, cel mult asistat de colaboratorii din atelierul său. Odinioară însă meseria de arhitect se transmitea din tată în fiu, generaţii la rând. Nu întâmplător, patronimul Parler provine din termenul german *parlier*, primul ajutor al arhitectului-şef; este vorba de numele uneia din marile familii de arhitecţi din Evul Mediu. De origine renană, familia Parler a fost activă în jumătate din Europa, începând din secolul al XIV-lea până în primele decenii ale secolului al XV-lea, condiţionând chiar dezvoltarea goticului târziu german cu o versiune stilistică specifică numită *Parler-Zeit* – „epoca Parler".

Cei mai importanţi exponenţi ai familiei au fost Heinrich şi fiii săi Peter şi Johann.

● HEINRICH PARLER

Considerat capul familiei, cel puţin din punct de vedere artistic, Heinrich Parler s-a născut, probabil, la Köln în jurul primului deceniu al secolului al XIV-lea. Activitatea sa s-a concentrat în biserica din Schwäbisch Gmünd, dedicată Sfintei Cruci (Heiligkreuzkirche), unde a fost numit la conducerea lucrărilor. În mod sigur, mai lucra încă la aceasta în anul 1333, an în care, conform documentelor, s-a născut fiul său. Cultura sa arhitecturală l-a determinat să modifice planul bisericii, care trebuia să fie de tip bazilical, transformând-o într-un edificiu cu sală, după modelul Notre-Dame din Paris. Heinrich a lucrat şi la Nürnberg, la construirea Frauenkirche, biserică dedicată Fecioarei şi, foarte probabil, şi la domul din Augusta, unde au fost identificate, pe blocurile din piatră ale edificiului, însemnele familiei Parler: *parlerhaken*, echerul dublu. Heinrich Parler a fost înmormântat la Schwäbisch Gmünd.

● PETER PARLER

Născut în 1333, a trăit şaizeci şi şase de ani şi s-a format la şcoala tatălui său, mai întâi pe şantierul din Schwäbisch Gmünd, apoi la Nürnberg, unde şi-a înlocuit tatăl până în 1356. Comanda imperială care a constituit cea mai importantă lucrare a sa este conducerea şantierului pentru domul din Praga, unde îl înlocuia pe arhitectul francez Mathieu d'Arras (biserica fusese dorită de Carol al IV-lea care ulterior a pus să se construiască alături Castelul Lauf).

Dedesubt: *Portalul Catedralei Sfântul Vit*, sfârşitul secolului al XIV-lea. Praga (Republica Cehă).



La dreapta: *Partea estică a Catedralei Sfântul Vit*. Praga (Republica Cehă). Partea inferioară îi aparţine lui Mathieu d'Arras (1344–1352), în timp ce *cleristorium*-ul şi contraforturile datează din perioada intervenţiei lui Peter Parler şi a fiilor săi (1399–1420).



Dedesubt: *Vedere a Podului Carol şi a turnului din oraşul vechi (Mala Strana)*, secolul al XIV-lea. Praga (Republica Cehă).

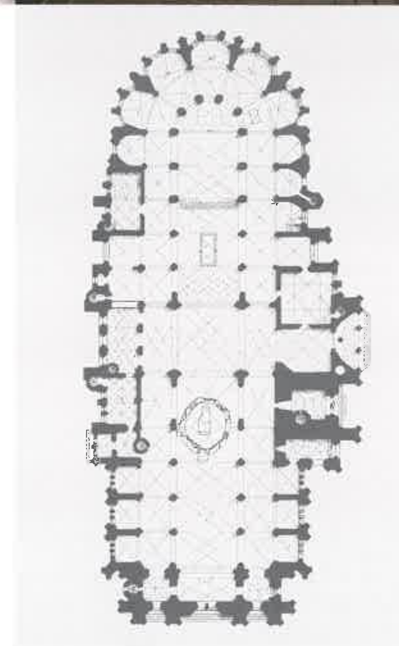


Este suficient să aruncăm o privire la planul catedralei pragheze dedicate Sfântului Vit pentru a ne da seama cât de profundă a fost lecţia paternă. Intervenţia lui Peter s-a concretizat, aşa cum proceda adesea familia Parler, şi în îngrijirea decoraţiei sculpturale rafinate, ceea ce explică de ce se poate vorbi de un stil „parlerian". Carol al IV-lea i-a dat lui Parler şi alte însărcinări cum ar fi construirea Podului Carol, al cărui turn cu o faţadă decorată cu sculpturi asigură accesul în oraşul vechi, precum şi acoperirea aripii estice a castelului din Praga. Alături de el au lucrat la acea vreme şi alţi membri de marcă ai familiei.

● JOHANN PARLER

Spre deosebire de tatăl Heinrich şi de fratele Peter, Johann Parler a preferat să fie numit Johann din Gmünd. A lucrat în calitate de şef de şantier la domul din Freiburg, în Brisgovia. Lui i se datorează conceperea corului, cu un deambulatoriu care înconjoară un corp poligonal intern, respectând o soluţie foarte originală.

Familia Parler a continuat să se impună prin fiii Peter şi Johann, care au mers pe urmele tatălui, bunicului şi ale unchilor lor.



La stânga: *Planul Catedralei Sfântul Vit (1344–1399 şi intervenţiile succesive) din Praga.*

Alhambra



La stânga:
Detaliu al mozaicului de ceramică din Sala Ambasadorilor, 1333–1354. Alhambra, Granada (Andaluzia, Spania).

Dedesubt:
Intrarea în Sala della Barca dinspre Curtea cu Mirt, 1333–1354. Alhambra, Granada (Andalusia, Spania).



Deasupra:
Alhambra – vedere de ansamblu, secolele XIII–XIV. Granada (Andalusia, Spania).



La stânga:
Curtea cu Mirt, 1333–1354. Alhambra, Granada (Andalusia, Spania).



În Spania Meridională, în munții Andalusiei, se întinde un podiș greu accesibil. Aici, la 700 de metri altitudine, se află orașul Granada, protejat de culmile Munților Sierra Nevada care stăvilesc brizele Mediteranei. Podișul și orașul sunt dominate, pe malul stâng al râului Darro, de Colina Asabica, pe care știința agronomilor arabi l-a transformat într-un ținut bogat în ape, păduri și grădini. În 1238, Muhammad I (1238–1273), întemeietorul dinastiei Nasirizilor, și-a plasat aici reședința, într-un loc apărat natural, care oferea posibilitatea fugii pe mare, aflată nu foarte departe. Un secol mai târziu, ca urmare a intervențiilor diferiților principi rezidenți, se configura unul dintre cele mai deosebite complexe arhitecturale: Alhambra – „cea roșie". Și reședință, și cetate, a fost ultimul bastion al civilizației islamice din Occident, care, împreună cu Granada, a rezistat trupelor suveranilor Spaniei, Isabela de Castilia și Ferdinand de Aragon, până în anul 1492. Muhammad I o înconjurase cu ziduri puternice, prevăzute cu turnuri patrulatere impunătoare care, împreună cu cele adăugate de împăratul Carol al V-lea, ajunseseră, în secolul al XVI-lea, la remarcabila cifră de 24. Astăzi se mai păstrează numai opt din acestea, suficiente pentru a ne lăsa impresia unei fortărețe bine întărite, cuprinzând cel puțin șase palate construite după planul tipic oriental care prevede încăperi oficiale, camere de locuit și terme, situate în jurul unui *patio* sau curte. Pe Colina Asabica, în afară de Alhambra propriu-zisă, Muhammad I a mai construit citadela defensivă Alcazaba și palatul princiar Alcazar. Partea cea mai veche a Alhambrei este cea ridicată de Yusuf I (1333–1354), care se organizează în jurul spectaculoasei Curți cu Mirt, numită și Curtea Portocalilor *(de los Arrayanes)*, aceștia fiind copacii care înfrumusețează și înmiresmează aerul, sau Alberca, o deformare a termenului arab *al-birkah* (bazin de apă). În centrul curții, de altfel, se află un bazin întins. Frontul estic al imensei curți dă în Sala della Barca, adică a „binecuvântărilor" (de la termenul arab *al-barakah*). În spatele acesteia se deschide, sub protecția vigilentă a Turnului Comares, bogata Sală a Ambasadorilor sau Sala Tronului, al cărei plafon mimează prezența stilizată a stelelor pentru a face aluzie la cele șapte Ceruri din tradiția islamică, conform căreia principele este considerat centrul Universului, având, în același timp, și o funcție de bun augur. Aceasta este zona oficială a palatului care separă partea vestică, rezidențială și privată, de cea a termelor. La est se află Palatul Comares, accesul către acesta fiind asigurat de Cuarto Dorado, numit astfel datorită plafonului din stuc îmbrăcat cu folie de aur. În conformitate cu tradiția islamică, încăperile situate la est sunt dedicate băilor (p. 249). Tipologia acestora este de inspirație romană. Perpendicular pe acest complex, Muhammad al V-lea (1354–1391) și-a construit propriul palat care se conformează tipologiei *ribat*-ului, cu funcție rezidențială. Complexul se structurează în jurul Curții cu Lei, numită astfel datorită fântânii situate în centru (care comunică, prin intermediul unor mici canale, cu cele patru fântâni mici aflate la jumătatea fiecărei laturi a curții), decorată cu capete de lei. Fântânile de pe laturile lungi dau în centrul Sălii celor Două Surori și în mijlocul Sălii Abenceragilor.

La stânga:
Arce cu decorații din stuc și inscripții în arabă, 1354–1391. Alhambra, Granada (Andalusia, Spania).



Deasupra:
Curtea cu Lei, 1354–1391. Alhambra, Granada (Andalusia, Spania).

Dedesubt:
Detaliu al decorației cu gravuri pe stuc și mozaicuri din Sala celor Două Surori, 1354–1391. Alhambra, Granada (Andalusia, Spania).



Beijing şi Oraşul Interzis



Sala Tronului din Pavilionul Armoniei Supreme, reconstruit în 1695. Beijing.

Este dificil să stabilim o dată corectă pentru întemeierea oraşului Beijing, deoarece, aşa cum consemnează cronicile, acesta era deja un oraş bogat în jurul secolului al III-lea î.Hr., pe vremea Regatelor Combatante, înainte ca ele să fie unificate de Qin Shi Huang Di, chiar dacă pe atunci se numea Ji. Acestui aspect, comun de altfel istoriei multor oraşe, i se adaugă faptul că, pe de o parte, a fost nevoie de secole pentru ca Beijingul să fie terminat, iar pe de alta – ultima dinastie, restaurând şi reconstruind multe din monumentele preexistente, nu a făcut altceva decât să le imite. Cu alte cuvinte, este ca şi cum ne-am afla în faţa unui oraş din secolul al XV-lea reconstruit ca atare în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Dinastia Qing (1644–1911), de altfel, a urmat cu fidelitate modelul dinastiei Ming (1368–1644) care a mutat sediul guvernului la Beijing în 1421. Din acest motiv, am preferat să includem Beijingul în această secţiune dedicată secolului al XV-lea, perioadă în care a început să se formeze oraşul istoric. În acest fel, este posibil să abordăm, coerent şi din punct de vedere cronologic, tema planimetriei oraşului de secol XV, păstrată intactă şi în prezent. Am putea spune că planul este cel al „cutiilor chinezeşti": în centru se află Oraşul Interzis, închis între zidurile sale. De jur-împrejur exista un al doilea zid de incintă care înconjura oraşul imperial în care accesul era asigurat de patru porţi. Poarta meridională era Poarta Păcii cereşti. Ansamblul era protejat de un al treilea rând de ziduri care delimita oraşul intern. Distanţele dintre cele patru laturi ale perimetrului său sunt cuprinse între 6,5 şi 8,5 kilometri. Dimensiunile sunt practic duble în raport cu Roma imperială, care se întindea de-a lungul unei raze de circa 4,5 kilometri, în interiorul zidurilor aureliane. Structura ţinea cont de criteriul puterii şi al rangului. În Oraşul Interzis locuiau împăratul şi familia imperială, inima Chinei; oraşul imperial, în schimb, era rezervat reşedinţelor funcţionarilor, în timp ce oraşul intern era împărţit în oraşul tătar (partea nordică, cea a supuşilor de etnie mongolă, manciurieni care deţinuseră puterea în cursul ultimei dinastii) şi oraşul chinezesc (în partea meridională).

● ORAŞUL INTERZIS

Numele chinezesc al acestuia este *Gu gong*, ceea ce înseamnă chiar „oraşul interzis". Întregul complex arhitectural, a cărui construcţie a început în 1404, în timpul împăratului Yong Le, şi s-a terminat în 1420, oglindeşte şi astăzi planul originar. Dreptunghiul înconjurat de ziduri este orientat pe direcţia nord-sud. Culmea oraşului este constituită de Pavilionul Armoniei Supreme, adică palatul imperial (*Zi jin cheng*), care nu ocupă însă centrul geometric al dreptunghiului, aşa cum s-ar putea crede conform simbolismului care îl identifică pe împărat cu axa Universului. Acesta este ocupat de Colina de Carbon cu o funcţie de protecţie geomantică. Geomanţia este, de fapt, cea care determină structura reţelei stradale şi dispunerea clădirilor.

Inima Oraşului Interzis este constituită astfel din pavilionul ceremonial al Armoniei Supreme (în interiorul căruia se află Sala Tronului), flancat de Sălile Armoniei Perfecte şi a Protejării Armoniei. În spate, se află palatele private, iar de jur-împrejur – un canal artificial.



La stânga: *Oraşul Interzis – vedere de ansamblu*. Beijing.



Deasupra: *Pavilionul Armoniei Supreme din Oraşul Interzis*, reconstruit în 1695. Beijing. Pavilionul, care dă spre o amplă piaţă de marmură, are un acoperiş cu cornişă dublă şi se întinde pe o suprafaţă de peste 2 300 de metri pătraţi.



La dreapta: *Succesiune de portaluri în şase palate din Oraşul Interzis*. Beijing.

Filippo Brunelleschi

Unul dintre părinții fondatori ai limbajului arhitectural renascentist, personalitate de o cultură impresionantă, Filippo Brunelleschi a fost primul care a determinat în practică „perspectiva pictorilor" și a studiat în profunzime aritmetica și fizica, datorită prieteniei sale cu fizicianul și geograful Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397–1482), susținător al teoriei sfericității Terrei și inspirator al călătoriei lui Cristofor Columb.

● VIAȚA

Al doilea dintre cei trei fii ai familiei sale, Filippo s-a născut la Florența în 1377. După ce a urmat curriculumul regulat de studii care i-a prilejuit contactul cu tradiția filozofilor și matematicienilor arabi medievali, la 21 de ani a depus jurământul pentru a intra în Breasla Mătăsii, cea mai puternică corporație florentină, fiind apoi cooptat în atelierul maestrului oraf pistoiez Lunardo di Matteo Ducci. În 1401 a participat la concursul pentru decorarea porților baptisteriului din Florența, moment care a marcat începutul epocii Renașterii în Italia. Trei ani mai târziu, a fost înmatriculat maestru oraf în Breasla Mătăsii și, în același timp, și-a început și activitatea de arhitect. Din această perioadă datează probabil prima sa călătorie la Roma. În jurul anului 1417, la vârsta de aproape 30 de ani, a realizat celebrele experimente de perspectivă, în două planșe pierdute, care înfățișau baptisteriul florentin și Palatul Priorilor văzut dinspre Via de' Calzaiuoli.
În 1420, Brunelleschi se bucura de o amplă recunoaștere, astfel încât comenzile din partea Signoriei florentine s-au înmulțit. S-a stins din viață în noaptea de 15 spre 16 aprilie 1446.

● OPERELE

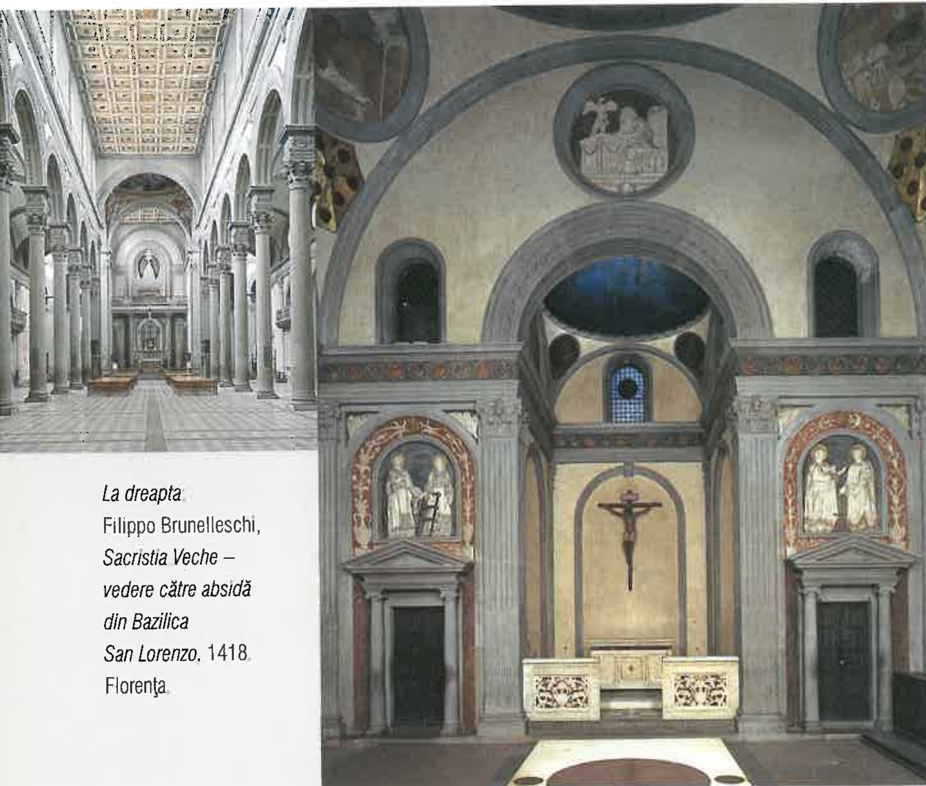
Faima lui Brunelleschi este legată de cupola Domului Santa Maria del Fiore, dar operele maestrului sunt mult mai numeroase, acesta remarcându-se și ca inginer militar; a lucrat în diferite orașe din Toscana, printre care Pisa, unde a reparat Ponte a Mare, distrus în secolul al XIX-lea. Din 1418 datează proiectul pentru San Lorenzo, prima încercare de a construi o nouă sintaxă arhitecturală cu elemente gramaticale preluate din arhitectura antică.
În același an, a lucrat și la Sacristia Veche, adiacentă bazilicii, unde a aplicat propriile idealuri, întemeiate pe principiul armoniei proporțiilor (sala acoperită de cupolă are dublul lungimii absidei, care, la rândul său, este împărțită în trei încăperi, cea din centru fiind acoperită de cupolă) și pe cel al simplității geometrice. La 47 de ani a fost numit conducătorul șantierului pentru Ospedale degli Innocenti, a cărui construcție începuse deja de câtăva vreme, pe baza proiectului său, dar care avansa lent. În 1433 a început construcția Capelei Pazzi, la Santa Croce (p. 142). În 1436 a fost însărcinat cu construirea Bisericii Santo Spirito, unde sunt dezvoltate premisele proporționale pentru San Lorenzo, prin repetarea riguroasă a modelului pătrat al traveei. Tot lui îi aparțin și Rotonda degli Angeli (1434) – operă neterminată în care sintetizează experiențele acumulate prin studierea monumentelor romane – și nucleul inițial al Palatului Pitti (1440), care avea să devină ulterior modelul palatului nobiliar.

● CUPOLA

Dificultatea consta în găsirea unei soluții care să permită construirea unei cupole fără a se folosi o schelă exterioară pentru sprijinirea zidăriei. Brunelleschi a reușit acest lucru folosind tehnicile romanilor și conferind cărămizilor o structură în formă de os de pește, acestea devenind autoportante.

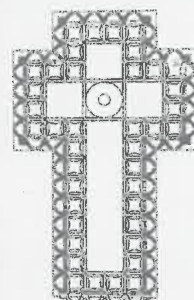


Dedesubt: Filippo Brunelleschi, *Capitelurile-perechi ale ediculului extern din zona absidei Domului Santa Maria del Fiore*, 1436. Florența.



Dedesubt: Filippo Brunelleschi, *Interiorul Bazilicii San Lorenzo*, 1418. Florența. Bazilica prezintă trei nave și este inspirată din biserica florentină Santa Croce, fiind concepută astfel încât relația proporțională pe verticală dintre deschiderile navei centrale, ale celorlalte două nave și ale micilor capele laterale să respecte descreșterea geometrică a conului optic și de perspectivă.

La dreapta: Filippo Brunelleschi, *Sacristia Veche – vedere către absidă din Bazilica San Lorenzo*, 1418. Florența.



Deasupra: Filippo Brunelleschi, *Planul Bisericii Santo Spirito (1436) din Florența*



La dreapta: Filippo Brunelleschi, *Porticul de la Ospedale degli Innocenti*, 1424. Florența.



La stânga: *Macheta cupolei și a tamburului Bisericii Santa Maria del Fiore din Florența* (arhitect F. Gizdulich, Florența, 1995). Florența, Istituto e Museo di Storia della Scienza. Cupola lui Brunelleschi este cea mai mare construită fără schelă de boltă. Este formată dintr-o calotă dublă, împărțită în opt segmente, compus fiecare din două nervuri. Distanța dintre două vârfuri opuse ale octogonului de la bază este de circa 55 metri.

Deasupra: Filippo Brunelleschi, *Cupola Domului Santa Maria del Fiore*, 1420–1436 (cu excepția lanternei, 1436–1469). Florența. Cupola are o înălțime de 107 metri și a necesitat utilizarea a peste patru milioane de cărămizi. Masa acesteia a fost estimată la aproximativ 37 000 de tone. Înălțimea lanternoului este de 22 metri, inclusiv bila de cupru.



Palatul ducal din Urbino

Dedesubt:
Faţada cu turnuleţe, terminată în 1472. Urbino, Palatul ducal.

Dedesubt:
Francesco Laurana, *Scara elicoidală a Palatului ducal*, înainte de 1472. Urbino. Spectaculoasa scară, situată într-unul din turnuleţele faţadei, în faţa grajdurilor ducale, îi permitea ducelui accesul în grandiosul edificiu fără să coboare de pe cal. Palatul ducal constituie şi unul din rarele edificii occidentale dotate cu o baie interioară din această perioadă.









Deasupra:
Vedere a oraşului Urbino şi a Palatului ducal.

Locuinţa seniorului renascentist se prezintă sub forma unui palat cu forme armonioase, fără dispozitive ofensive sau defensive, părând, astfel, deschis tuturor. Palatul ducal din Urbino este unul dintre momentele de tranziţie la noua tipologie, deşi poate fi considerat şi ca un unicat, de vreme ce era nu numai reşedinţa principelui, ci şi sediul conducerii oraşului. În acest sens, poate fi asociat cu rolul palatelor orientale sau al celor din Vatican. În Florenţa secolului al XV-lea, de exemplu, deşi Palatul Medici-Riccardi era locuinţa efectivă a seniorilor oraşului, sediul oficial al guvernului a rămas tot Palatul Signoriei, cel puţin până în 1540, când familia Medici s-a mutat aici, determinând astfel schimbarea numelui acestuia în „Palatul ducal".

● UN ORAŞ SUB SEMNUL RENAŞTERII

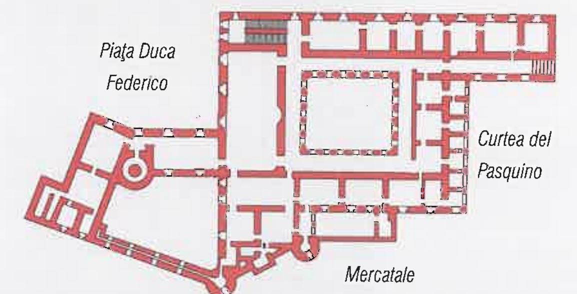
Important municipiu roman, situat între văile Metaurului şi a râului Foglia, Urbino a fost cucerit de bizantinii conduşi de generalul Belizarie (secolul al VI-lea) şi donat, ulterior, regatului papal de carolingieni. Ca reacţie, oraşul a devenit ghibelin, alegere ce avea să-i fie fatală, întrucât suabii l-au privat de libertăţile comunale, transformându-l în vicariat şi apoi în feudă a conţilor de Montefeltro (1213). Din acest moment, oraşul a fost guvernat de această dinastie care avea să se stingă în 1508, când Guidobaldo a murit fără a lăsa moştenitori. În 1628 a fost cedat statului papal. Structura urbanistică şi monumentală a oraşului este de tip renascentist. Închis între zidurile prevăzute cu bastioane impunătoare construite în 1507, Urbino pare încremenit în această epocă.

● UN PALAT ÎN FORMĂ DE ORAŞ

Federico de Montefeltro (1422–1482), mare condotier şi personalitate de o vastă cultură, a fost cel care a dat o înfăţişare nouă, maiestuoasă, palatului modest al familiei sale care se înălţa în oraşul marchegian. În acest scop, între 1466–1468, arhitectul dalmat Luciano Laurana (cca 1420–1479) a fost însărcinat cu extinderea nucleului iniţial al edificiului, vizibil încă pe latura dinspre dom a palatului, care dă în actuala Piaţa Rinascimento. Laurana a condus lucrările edilitare până în 1472, când acestea au fost preluate de arhitectul sienez Francesco di Giorgio Martini (1439–1502). Martini a rămas în serviciul ducatului până în 1489 şi, în ce priveşte palatul, a dezvoltat indicaţiile predecesorului său, ocupându-se de partea frontală a edificiului, orientată spre Mercatale. Complexul comunică cu valea aflată dedesubt prin intermediul grajdurilor ducale construite pe latura dinspre Mercatale, accesul către acestea fiind asigurat de o scară elicoidală. Inspirat de principiile armoniei şi echilibrului, palatul este structurat organic în jurul curţii de onoare, după modelul palatelor florentine, constituind un model pentru alţi arhitecţi, ca de exemplu Bramante. De aici, construcţia se dezvoltă pe de o parte către dom, iar pe de alta de-a lungul vechiului perimetru, dând naştere unei alte curţi, numită „del Pasquino".
Elementul care conferă unicitate palatului este „faţada cu turnuleţe", ale cărei logii preiau, într-o oarecare măsură, modelul Arcului lui Alfonso de Aragon din Napoli (p.141). Elegante şi austere, turnurile sintetizează perfect caracterul dublu, de echilibru şi forţă, care defineşte regatul lui Federico.
Formula care surprinde cel mai bine spiritul edificiului îi aparţine lui Baldassar Castiglione, care îl consideră „un palat în formă de oraş".



La stânga:
Vedere aeriană a Palatului ducal, Urbino. La extremitatea dreaptă, către Piaţa Mercatale, se află clădirea grajdurilor ducale.



Dedesubt:
Planul Palatului ducal din Urbino.

Leon Battista Alberti

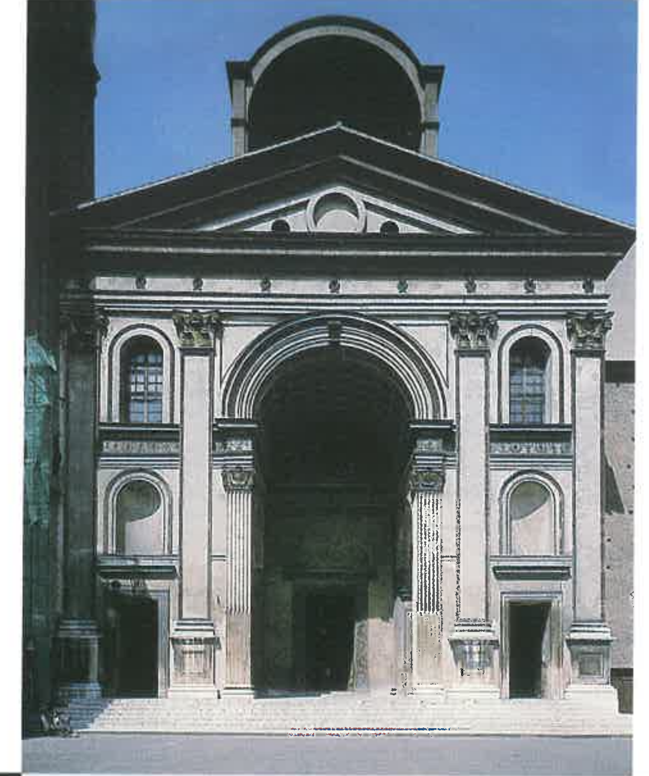
Leon Battista Alberti, celălalt părinte al limbajului arhitectural renascentist, a fost teoretician al artei şi arhitect. Ca autor de tratate, a expus clar şi sistematic principiile Renaşterii, devenind un punct de referinţă mai ales pentru artiştii din secolul al XV-lea, dar şi din cele următoare. Ca arhitect, a avut rara capacitate de a pune în practică principiile teoretice, creând edificii care le ilustrează perfect.

● VIAŢA

Fiu nelegitim al lui Lorenzo, un negustor florentin înstărit aflat în exil, şi al unei nobile genoveze, Leon Battista s-a născut la Genova, în 1404. Educat la cele mai bune şcoli, a absolvit Universitatea din Bologna la vârsta de 24 de ani. Vasta sa cultură (se dedicase studiilor de matematică, filozofie şi literatură) i-a permis să-şi găsească cu uşurinţă un post de secretar în slujba unor înalţi prelaţi, împreună cu care a călătorit, din motive diplomatice şi culturale, în jumătate din statele Europei. Astfel, a putut să petreacă o perioadă la Roma, între 1431 şi 1434, ca redactor apostolic în Cancelaria pontificală. Şederea în oraşul etern l-a determinat să scrie un fel de ghid al Romei (*Descriptio urbis Romae*), fiind astfel atras de tematica arhitecturii. Din 1434, s-a aflat în contact cu mediul florentin şi a scris *De pictura*, dedicat lui Brunelleschi. După o serie de contacte cu Curtea din Ferrara, s-a întors la Roma unde, în 1452, i-a dedicat lui Niccolò al V-lea tratatul *De re aedificatoria*. În 1459 l-a urmat pe Pius al II-lea la Mantova, iar în 1463 a revenit la Roma. În 1464 a scris *De sculptura*, părăsind postul de redactor apostolic pentru a se dedica proiectelor pentru clădirilor sale. A murit în 1472.

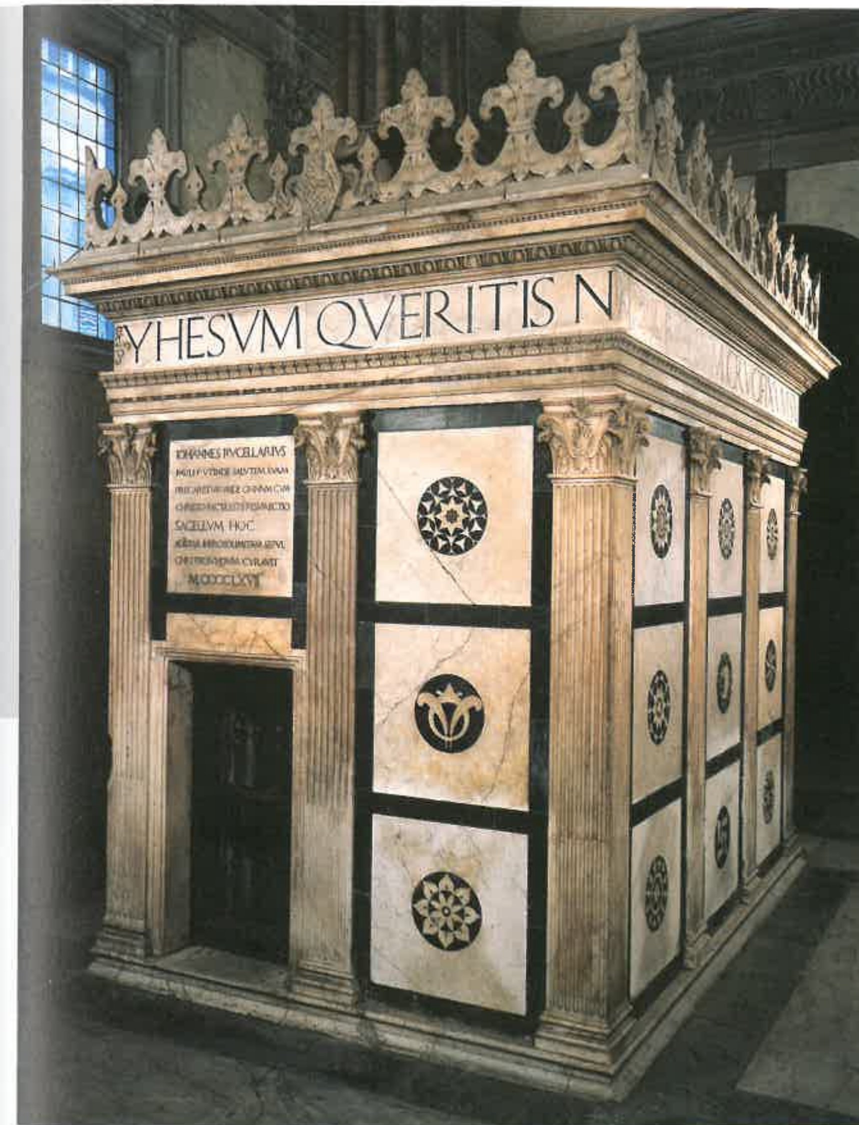
● OPERELE

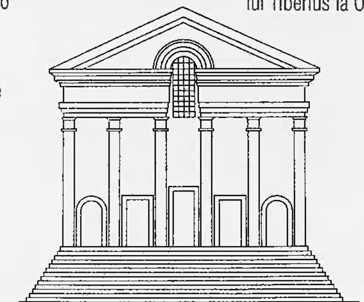
Interesul lui Alberti pentru arhitectură s-a manifestat relativ târziu, ca o consecinţă naturală, în plan practic, a unei formaţii culturale care viza căutarea frumuseţii prin intermediul Antichităţii clasice, după cum o demonstrează refacerea faţadei Bisericii Santa Maria Novella din Florenţa, comandată de Giovanni di Paolo Rucellai, aspectul medieval al bisericii fiind modificat conform principiilor clasice, restaurarea Templului Malatestian din Rimini (pp. 140–141). Cultura vastă şi cunoaşterea profundă a textelor clasice, precum tratatul *De architectura* al lui Vitruvius, au facilitat opţiunile stilistice ale lui Alberti, care a repropus soluţii şi formule analizate cu o rigoare filologică de neînchipuit până atunci. Dacă Brunelleschi s-a inspirat din operele romanicului florentin care constituiau deja un clasicism filtrat, Alberti merge la sursa directă a romanităţii. În acest sens, este de ajuns să amintim faţada Bisericii Sant'Andrea din Mantova care are ca model arcul roman cu trei arcade, subliniind emfatic ideea triumfului pe care creştinismul o preia de la Antichitatea clasică. În limbajul lui Alberti se remarcă, aşadar, capacitatea de a utiliza coduri clasice pentru semnificaţii noi. Este şi cazul Palatului Rucellai, unde *opus reticulatum*, ilustrat de spătarul jilţurilor de la baza faţadei (p. 91), şi suprapunerea ordinelor de lezene care aminteşte de Colosseum trimit la cultura umanistă a proprietarului. Acestea sunt elemente constante ale proiectelor albertiene, chiar şi în cazul celor neterminate sau modificate ulterior, precum San Sebastian.





Leon Battista Alberti, *Faţada Bisericii Santa Maria Novella*, 1439–1470. Florenţa. Faţada bisericii are o poveste lungă. S-a decis o refacere a acesteia cu prilejul Conciliului din Florenţa din 1439; conducerea lucrărilor i-a fost încredinţată lui Alberti, cândva între această dată şi 1442. Data gravată pe friza de sub fronton atestă momentul terminării lucrărilor.





La stânga: Leon Battista Alberti, *Micul templu al Sfântului Mormânt din Capela Rucellai*, 1467. Florenţa. Raportul proporţiilor dintre lungimea şi lăţimea micului templu este cel muzical de 2/3. Semnificativă în acest sens este şi alegerea caracterelor romane pentru inscripţie. Încă o dată, Antichitatea clasică, armonia şi creştinismul constituie un tot unitar în noua viziune arhitecturală a Renaşterii.

Deasupra: Leon Battista Alberti, *Faţada Bisericii Sant'Andrea*, proiect din cca 1470. Mantova.

Dedesubt: *Desen reconstitutiv al proiectului original pentru San Sebastian (1460) la Mantova, de Rudolf Wittkower.* După cum a demonstrat Wittkower, soluţia propusă de Alberti constituie o referinţă la Antichitatea clasică, în acest caz la Arcul lui Tiberius la Orange.

Donato Bramante

Opera lui Bramante a formulat, în secolul al XV-lea, premisele unei tranziţii de la limbajul arhitectural al primei etape a Renaşterii la stilul Renaşterii mature.

Artistul se inspiră din modelul oferit de Leon Battista Aberti şi Filippo Brunelleschi, dar şi din experienţele urbinate ale lui Luciano Laurana şi Francesco di Giorgio Martini.

Bramante a reuşit să propună o mai mare plasticitate şi nu ezită să introducă diferite artificii în vederea atingerii scopului.

● VIAŢA

Donato di Pascuccio d'Antonio, zis Bramante, s-a născut în 1444 în Fermignano (pe atunci Monte Asdrualdo), nu departe de Urbino. Oraşul ducal constituia un punct de atracţie pentru tânărul care era încurajat de tatăl său să-şi cultive înclinaţia naturală către pictură. Vasari povesteşte că Donato a fost trimis la şcoală de unul dintre arhitecţii ducelui de Montefeltro: Fra Bartolomeo di Giovanni della Corradina, zis Carnevale. Se ştiu puţine în legătură cu anii formaţiei sale, deşi unele surse îi atribuie maeştri precum Piero della Francesca (în privinţa perspectivei) şi Mantegna, de la care a prins gustul pentru iluzia optică. Este cert faptul că Bramante a fost un pictor şi un gravor de mare talent şi unul dintre puţinii cunoscători din Peninsula Italică ai metodelor statice şi matematice pentru construirea cupolelor. Debutul său, inclusiv în calitate de pictor, a avut loc în Italia Septentrională, unde a rămas până în 1499. S-a stabilit apoi la Roma, unde a rămas până la sfârşitul vieţii (1514). A fost prietenul şi protectorul lui Rafael, dar rivalul lui Michelangelo.

● OPERELE

Debutul lui Bramante datează din perioada şederii sale la Urbino, unde a proiectat, se pare, Biserica San Bernardino, construită ulterior de Francesco di Giorgio Martini. Nu se ştie din ce motiv a plecat Donato din Marche la Milano (deplasare atestată de un document din 1481), unde a început să lucreze din 1482 la Biserica Santa Maria, construită pentru a proteja o icoană făcătoare de minuni a Fecioarei, pictată într-un edicul, în exteriorul Capelei San Satiro. Activitatea lui Bramante în nordul Italiei a fost intensă: a proiectat domul din Pavia (conform unei scheme inspirate parţial de cea brunelleschiană pentru Santo Spirito din Florenţa, dar mult mai grandioasă şi mai spectaculoasă), culminând cu lucrările pentru biserica milaneză Santa Maria delle Grazie, pentru care a proiectat zona Tribunei, ataşată ca un corp independent planului bazilical din secolul al XV-lea (p. 144). După căderea lui Ludovic Maurul (izgonit în 1499 de Ludovic al XII-lea al Franţei care a ocupat Milano), Bramante a plecat la Roma unde a realizat *claustrum*-ul pentru Santa Maria della Pace (p. 23) şi a dezvoltat ideile lui Laurana. Maturitatea sa începe cu micul Templu San Pietro in Montorio. Opera, care prevedea un hemiciclu cu coloane în jurul volumului edificiului, este concepută ca un „mormânt al eroului". Întrucât este vorba de Sfântul Petru, arhitectul a optat pentru ordinul doric pentru a-i celebra virtuţile, decorând metopele arhitravei circulare cu simboluri ale slujbei şi ale euharistiei. După alegerea lui Iuliu al II-lea ca papă (1503–1513), Bramante a devenit principalul autor al programului de *renovatio* arhitecturală pe care pontiful avea de gând să-l aplice în Roma, fiind solicitat pentru extinderea complexului din Vatican şi pentru construirea noii Catedrale San Pietro (pp. 298–299).





Deasupra şi la dreapta: Donato Bramante, *Detaliu al absidei false din Santa Maria, în apropiere de San Satiro*, cca 1482. Milano.



Donato Bramante, *Templu în ruină*, 1481, gravură lucrată cu dalta de Bartolomeo Prevedari. Londra, British Museum. Executată după un desen pierdut al lui Bramante, gravura constituie un document preţios pentru studierea perspectivei, la Milano. Realizarea perspectivei este atât de riguroasă, încât a fost posibil să se reconstituie planul.



La dreapta: Andrea Mantegna, *Plafonul Camerei Logodnicilor*, 1465–1474. Mantova, Palatul ducal. Bramante s-a inspirat probabil şi din acesta pentru soluţia *trompe-l'oeil* a absidei false din Santa Maria lângă San Satiro din Milano.



Donato Bramante, *Micul Templu San Pietro in Montorio*, cca 1502. Roma.



La dreapta: Donato Bramante, *Claustrum*-ul *Bisericii Santa Maria della Pace*, 1500–1504. Roma. Bramante foloseşte în registrul inferior ordinele toscan şi ionic, în timp ce pentru cele superioare preferă formele delicate ale stilului corintic. Bramante se numără printre primii care au ţinut cont de indicaţiile lui Vitruvius cu privire la semnificaţia ordinelor arhitectonice.

Rafael Sanzio

Celebru ca pictor, admirat și slăvit de toți, „divinul" Rafael a fost și un mare arhitect, deși faima sa se datorează mai ales operei sale de pictor. Aptitudinea pentru arhitectură este dezvăluită în primul rând de o prodigioasă sensibilitate spațială, evidentă în adoptarea și inventarea unor soluții compoziționale unice, în măsură să revoluționeze întreaga epocă. De altfel, și felul în care își pregătea schițele trădează arhitectul. În cazul în care structura tabloului era concepută simetric, Rafael desena numai jumătate din schiță, așa cum procedau arhitecții cu planurile edificiilor. Frecventarea lui Bramante, de care îl lega o veche prietenie, întărită și de originea marchegiană comună, i-a accentuat probabil interesul pentru arhitectură; mai mult, este posibil ca Rafael să fi apelat la Bramante pentru a concepe arhitectura impunătoare din *Școala din Atena*.

Aceasta nu trebuie să ne facă să credem că Rafael ar fi fost un arhitect amator sau de ocazie. După cum scrie Celio Calcagnini într-o scrisoare din 1519 adresată prietenului său, matematicianul Jacob Ziegler, „Rafael a fost un arhitect în adevăratul sens al cuvântului, înzestrat cu un talent atât de mare, încât a realizat și inventat opere atât de extraordinare pe care și geniilor celor mai rafinate din acest domeniu le-ar fi greu să le egaleze." Timpul a fost cel care a conspirat împotriva recunoașterii lui Rafael ca arhitect, majoritatea operelor sale pierzându-se.



La dreapta: Rafael, *Școala din Atena*, detaliu, 1509–1510. Roma. Palatul Vatican. Vasari este cel care a transmis informația conform căreia Bramante ar fi fost cel care a realizat „perspectiva din camera papei, unde se află Muntele Parnas".



Deasupra: Rafael, *Palatul Pandolfini*, 1517–1525. Florența.

La dreapta: Rafael și colaboratorii săi, *Interiorul Logiei Vilei Madama*, proiectată în 1518. Roma. O caracteristică unică a atelierului lui Rafael consta în faptul că un client putea cumpăra un „pachet" complet, de la proiectul de arhitectură la decorația cu picturi.

● VIAȚA

Fiu al pictorului Giovanni Santi, de unde provine patronimicul „Sanzio", Rafael s-a născut la Urbino în 1483 și s-a format în atelierul lui Perugino. În 1500 obținuse deja titlul de maestru. În 1503 a stat la Siena, iar din anul următor la Florența, unde a rămas până în 1508, când a fost chemat la Roma pentru a decora cu fresce Apartamentele Vaticane. După alegerea papei Leon al X-lea (1513–1521), prilejurile de a-și încerca talentul de arhitect au fost mai frecvente, începând cu numirea sa în calitate de *conservator* al antichităților romane (1515), care se adăuga celei de arhitect însărcinat cu lucrările pentru San Pietro, în locul lui Bramante. Acesta a fost, de altfel, cel care l-a propus pe Rafael, căruia i s-au alăturat Giuliano da Sangallo și Fra Giocondo. Sanzio a elaborat cu această ocazie diferite proiecte și, între 1516 și 1517, a scris împreună cu Baldassare Castiglione „Scrisoarea către Leon al X-lea", în care propunea un fel de recensământ arhitectural, care să descrie planul și proiecțiile edificiilor. Din păcate, nu a avut timp să finalizeze acest proiect, întrucât a murit în 1520, cu un an înaintea papei.

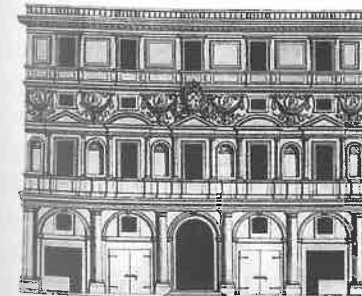
● OPERELE

Multe din operele arhitectonice ale lui Rafael s-au pierdut sau au fost decisiv modificate. Printre acestea se numără Biserica Sant'Eligio degli Orefici din Roma, modificată complet de Flaminio Ponzio, în urma prăbușirii sale în 1601. Construirea colonadei lui Bernini la San Pietro a dărâmat din temelii palatul lui Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, consilierul artistic al papei Leon al X-lea. Nu s-a păstrat decât o atestare grafică a operei. Tot Rafael este autorul Palatului Pandolfini din Florența, care s-a păstrat cu unele modificări ale proiectului inițial. La Roma, Rafael a primit cele mai multe comenzi de la papa Leon al X-lea, care i-a cerut proiectarea, realizarea și decorarea Logiilor vaticane și a Vilei Madama.

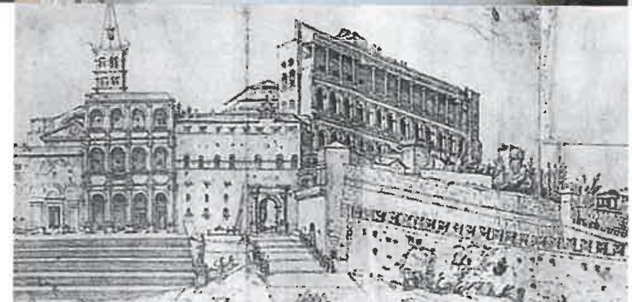
Dedesubt: Rafael, *Logiile*, 1516–1519. Roma. Palatul Vatican.



La dreapta: Pietro Ferrerio, *Palatul Branconio dell'Aquila în Borgo Nuovo la Roma*, 1655. Este imaginea cea mai fidelă a palatului realizat de Rafael între 1518–1520.



La dreapta: Marten van Heemskerck, *San Pietro și Palatul Vatican, cu fațada logiilor văzute dinspre Piața San Pietro*. 1534–1535. Berlin, Kupferstichkabinett.



Michelangelo Buonarroti

Dedesubt: Michelangelo, *Piaţa Capitoliului cu Palatul Conservatorilor*, 1538–1564. Roma. Artistul nu a mai trăit să-şi vadă realizat proiectul pentru această piaţă, dar a condus, în parte, lucrările la Palatul Conservatorilor.



La dreapta: Michelangelo, *Machetă din lemn a faţadei Bisericii San Lorenzo (cca 1519) din Florenţa*. Florenţa, Casa Buonarroti.

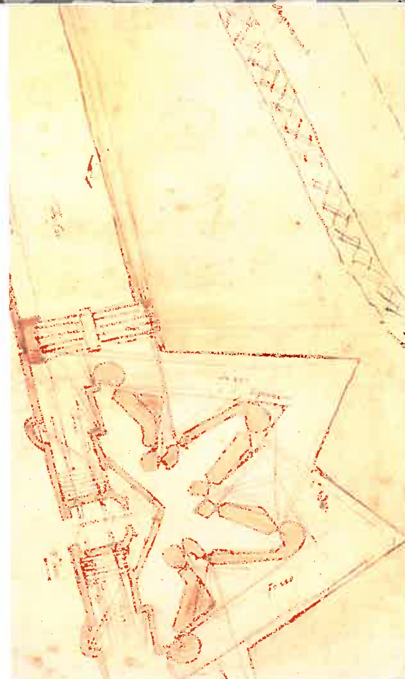
Dedesubt: Michelangelo, *Mormântul lui Iuliu al II-lea*, 1547. Roma, San Pietro in Vincoli. În ciuda soluţiei-expedient, Michelangelo s-a îngrijit personal de amplasarea şi realizarea operei.







Deasupra: Michelangelo, *Sagrestia Nuova din San Lorenzo*, 1520. Florenţa. Sacristia a fost amenajată de Vasari, care a încercat să nu afecteze proiectul lui Michelangelo care, de altfel, nu executase toate statuile prevăzute.



La dreapta: Michelangelo, *Proiect pentru fortificaţiile oraşului Florenţa*, 1527. Florenţa, Casa Buonarroti.

Pictor, sculptor şi arhitect, Michelangelo este singurul artist intrat în istorie ca personalitate care a excelat în toate cele trei arte. Considerat de Vasari „divin" şi de neegalat, a fost plasat de criticul din Arezzo pe culmea evoluţiei artistice din toate timpurile, cu consecinţa inevitabilă că, după acesta, nu se putea decât „coborî" de pe culmea intangibilă a artei sale. Dar, la fel ca în cazul picturii şi sculpturii, şi în arhitectură – cel puţin de la un moment dat, din anii '20 ai secolului al XVI-lea – Michelangelo a sfârşit prin a constitui involuntar sursa însăşi a manierismului care, însă, nu trebuie considerat o perioadă de decadenţă, ci mai degrabă un moment de criză a premiselor Renaşterii mature. Pentru a înţelege marea inovaţie adusă de lecţia arhitecturală a lui Michelangelo, este suficient să luăm în considerare valoarea pe care acesta o atribuie peretelui, care nu mai constituie doar o diafragmă care separă interiorul de exterior, ci o structură organică creată pentru a defini un perimetru spaţial. Peretele este o sculptură la nivelul suprafeţei. Două exemple sunt edificatoare. În interiorul Sacristiei Noi a Bisericii San Lorenzo, Michelangelo foloseşte aceleaşi soluţii cromatice pe care Brunelleschi le utilizase pentru Sacristia Veche, eliminând însă grafismele de secol XV. Dacă este nevoie de o uşă care să se deschidă în perete, acesta va fi modificat plastic pentru a o realiza: raporturile volumetrice vor fi altele. Michelangelo face ca în acel loc să se „nască" o uşă, nu o „decupează" pur şi simplu. Noutatea este evidentă şi în cazul sălii de primire a Bibliotecii Laurenziana (p. 62), unde peretele se „mişcă" pentru a face loc noii uşi de acces în sala de lectură.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu al lui Ludovico Buonarroti, podestă al oraşelor Chiusi şi Caprese, Michelangelo s-a născut în 1475. Tatăl său şi-ar fi dorit ca el devină om de litere, dar băiatul a vădit de mic un talent artistic ieşit din comun. A fost trimis să se formeze în atelierul lui Ghirlandaio (1488), dar un an mai târziu a început să frecventeze grădinile familiei Medici din San Marco şi, în scurt timp, avea să câştige simpatia şi inima lui Lorenzo de Medici, care s-a îngrijit de formaţia sa umanistă. La sfârşitul anilor '90 a primit primele comenzi importante fie de la persoane private, fie de la Republica Florentină. Între 1508 şi 1512 a executat bolta pentru Capela Sixtină; cel care a crezut în talentul său de arhitect a fost Leon al X-lea care i-a comandat, în 1518, faţada (care nu a fost însă realizată) Bisericii San Lorenzo din Florenţa, din care se păstrează o schiţă autografă a proiectului şi macheta de lemn.
Patru ani mai târziu, a lucrat la Sacristia Nouă a aceleiaşi biserici. În 1524 a urmat Biblioteca Laurenziana, iar în 1529 şi-a dovedit talentul de arhitect militar, construind fortificaţiile pentru apărarea Florenţei, asediată de Carol al V-lea. Drama vieţii sale a fost „tragedia mormântului", mai precis realizarea parţială a mormântului lui Iuliu al II-lea, plasat în San Pietro in Vincoli şi nu la Vatican. O soluţie mai modestă care vădeşte marea sensibilitate arhitecturală a lui Buonarroti şi evidenţiază raportul exclusiv (model pentru viitor) pe care reuşea să-l creeze între sculptură şi arhitectură.
La Roma a primit multe alte comenzi, printre care amenajarea Pieţei Capitoliului şi, mai ales, numirea ca arhitect-şef la San Pietro, cu sarcina de a desăvârşi edificiul. A murit pe 18 februarie 1564.

Dedesubt: Michelangelo, *Bolta Capelei Sixtine*, detaliu, 1508–1512. Roma. O frescă imensă este „susţinută" de o structură arhitecturală pictată, foarte solidă.



San Pietro

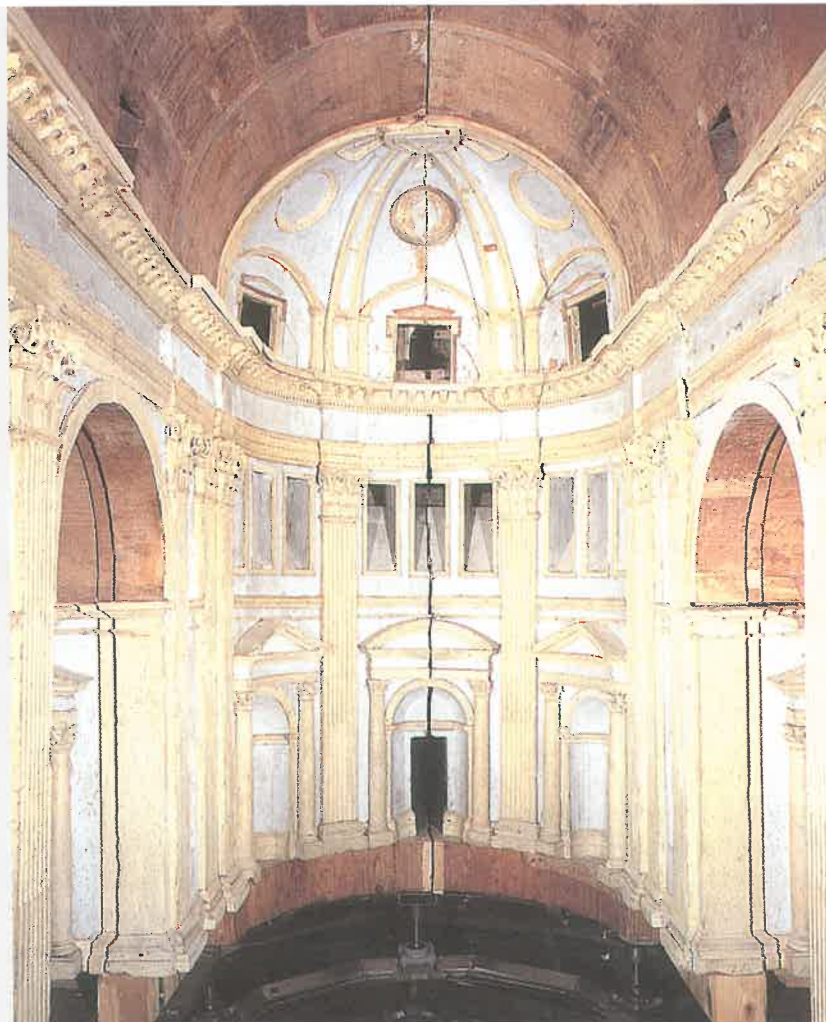
La Vatican au fost realizate sau concepute cel puţin şase bazilici San Pietro. Toate se aflau în apropierea mormântului martirului care, după mărturia istoricului Eusebiu din Cezareea, a fost torturat şi ucis în anul 67 d.Hr., în zona Circului lui Gaius şi al lui Nero, unde erau executaţi creştinii. Săpăturile arheologice au confirmat acest fapt, sub bazilica situată pe locul actualei Confessione fiind descoperită o piaţetă cu resturile unui edicul având zidul acoperit de graffiti referitoare la Petru şi martiriul său. Prima bazilică a fost cea ridicată de Constantin (p. 47), între 319–350, care avea cinci nave şi era precedată de vastul portic „al Paradisului". Structura edificiului, chiar şi după modificările şi îmbunătăţirile ce i-au fost aduse, cum ar fi adăugarea logiilor pentru binecuvântări de către Bonifaciu al VIII-lea şi Pius al II-lea, a rămas în esenţă intactă până în 1452, când Niccolò al V-lea a decis să o renoveze, cel puţin parţial, însărcinându-l cu aceasta pe Bernardo Rossellino. Modificările nu au fost semnificative înaintea de alegerea ca papă a lui Iuliu al II-lea care, la început, a prevăzut o mare capelă papală (pentru care i-a comandat lui Michelangelo un mausoleu propriu), apoi s-a hotărât să reconstruiască edificiul din temelii.

● MULTE PROIECTE PENTRU O IDEE

Ceea ce se dorea în secolul al XVI-lea era foarte clar: să se construiască cea mai frumoasă şi mai mare biserică a creştinismului. Cum? Menţinând acelaşi plan, de tip bazilical? Modificându-l complet? Pentru a rezolva toate problemele, Iuliu al II-lea l-a chemat pe Donato Bramante care a propus un plan central, în formă de cruce greacă. Alegerea lui Bramante a fost determinată de o evidentă intenţie simbolică, aceea de a sublinia ideea unei noi bazilici dedicate Sfântului Petru ca imagine a Ierusalimului Ceresc pe Pământ. S-a demonstrat, de altfel, că planul noului edificiu a fost inspirat de Crucea din Ierusalim, numită digamată, care prezintă o mare cruce centrală şi patru cruci mai mici în spaţiile dintre unghiurile rezultate. Din acelaşi motiv, Bramante a prevăzut douăsprezece intrări, tot atâtea câte se credea că are Ierusalimul Ceresc. Proiectul său nu a fost pus în aplicare imediat, iar atunci când Rafael i-a urmat la conducerea lucrărilor, a preferat un plan bazilical, inspirat poate de domul din Pavia, construit chiar de Bramante. Alţi arhitecţi au avansat propuneri diferite; printre aceştia Baldassare Peruzzi şi Antonio da Sangallo cel Tânăr pe care, după cum am mai amintit, Leon al X-lea îi chemase pentru a-l seconda pe Rafael. Sangallo a realizat chiar şi o imensă machetă din lemn care se bazează pe un plan central, în cruce greacă, precedată de un alt volum. Proiectul lui Michelangelo va relua, adaptându-l la propria sensibilitate, proiectul lui Bramante simplificat ca urmare a „medierii" lui Sangallo. În orice caz, pentru artistul din Caprese, alegerea fusese făcută: San Pietro urma să aibă un plan central cu o cupolă din zidărie în centru, în chip de Ierusalim Ceresc. Nu avea să fie nici aşa. Paul al V-lea Borghese l-a însărcinat pe Carlo Maderno să modifice structura creată şi, în parte, construită de Michelangelo şi să o transforme într-o biserică cu planul în formă de cruce latină pentru a crea mai mult spaţiu pentru credincioşi. Aceasta avea să fie drama vieţii lui Maderno: să fie constrâns să modifice capodopera lui Michelangelo. În fine, Bernini a adăugat colonada.



Deasupra: Michelangelo şi alţii, *Cupola Bazilicii San Pietro*, 1547–1589. Roma. În cei peste patruzeci de ani cât a durat construirea cupolei s-au succedat mulţi arhitecţi, de la Pierro Ligorio la Vignola. În secolul al XVIII-lea, Vanvitelli s-a îngrijit de întreţinerea edificiului, motiv pentru care a pus să se construiască o machetă din lemn care să îi uşureze sarcina.



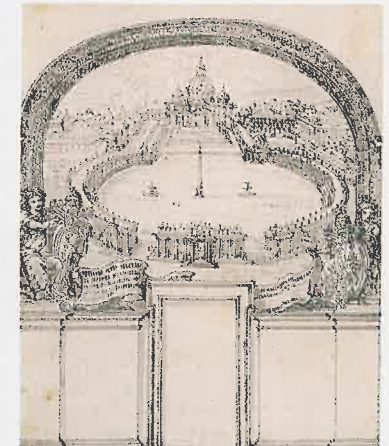
La dreapta: Antonio da Sangallo cel Tânăr, *Macheta din lemn pentru proiectul Bisericii San Pietro, vedere din absidă*, cca 1520. Vatican, Fabbrica di San Pietro.



Deasupra: Donato Bramante, *Plan pe pergament pentru Bazilica San Pietro*, 1505, Florenţa, Cabinetul de Schiţe şi Imprimate, inv. N. 1A.



La stânga: Vedere aeriană a Bazilicii San Pietro şi a colonadei lui Bernini spre Via della Conciliazione.



La stânga: Vedere a Bazilicii San Pietro şi a colonadei lui Bernini, conform proiectului iniţial, care include cel de-al treilea braţ ce acoperă intrarea, într-un desen din secolul al XVII-lea.

Olmeci, tolteci, azteci, mayaşi şi incaşi

Primul contact dintre civilizaţia occidentală şi imperiile din America Centrală şi de Sud datează din secolul al XV-lea, când conchistadorii spanioli au invadat teritoriile lor nou descoperite pentru a extinde dominaţia propriilor state. Poate că tocmai din cauza naturii forţate şi violente a acestor contacte, occidentalii nu au luat în seamă aceste civilizaţii. Interesul pentru aceste popoare, marcat de neînţelegere şi cruzimi, cu excepţia relaţiilor economice şi politice, a depăşit rareori curiozitatea pentru exotic. Spre deosebire de civilizaţiile din Asia, stilul culturilor americane a influenţat destul de puţin arta şi arhitectura europene.

● OLMECII

Olmecii sunt cei care au pus bazele civilizaţiei mezo-americane. Numele lor provine de la *Olman*, „Ţinutul cauciucului". De aceea, jocul ritualic *tachtli* pe care l-au inventat şi care s-a răspândit în Mexic, între secolele XI–XV, se juca cu o minge din cauciuc (pp. 56–57). Civilizaţia olmecă a început să se dezvolte din secolul al IX-lea î.Hr., atingând un nivel destul de avansat în secolele VI–V. Capitala Teotihuacán (locul unde s-au născut zeii) gravita, între 250–650 d.Hr., în jurul nucleului sacru al cetăţii, având o suprafaţă de 22 kmp, iar deasupra acesteia domina imensa Piramidă a Soarelui (p. 49). La jumătatea secolului al VII-lea, ţinuturile olmecilor au fost invadate de tolteci.

● TOLTECII

Toltecii au reconstruit marile monumente din Teotihuacán: Piramida Soarelui, cea a Lunii şi templul lui Quetzalcoatl, şarpele cu pene, simbol al armoniei contrariilor şi figură mitologică a celui ce avea să revină pentru a civiliza acele neamuri. Capitala lumii toltece a fost Tula (p. 154), întemeiată în jurul secolului al X-lea. Distrugerea acesteia de către chichimeci a deschis calea invaziei aztece.

● AZTECII

Capitala aztecilor, Tenochtitlán, actualul Ciudad de Mexico, aflată la sud de Teotihuacán, a fost întemeiată în 1370. Nu s-a mai păstrat nimic din acest oraş, dar descrierile lui Cortés, cel care l-a cucerit şi a ordonat executarea unei planimetrii sumare, tipărită ulterior în atelierul lui Dürer, ne oferă o imagine destul de precisă a sa. Din arhitectura aztecă s-au păstrat puţine edificii, precum templul zeului războiului de la Xampala, asemănător ca tipologie cu templele toltece.

● MAYAŞII

Mayaşii au stăpânit un teritoriu vast care s-a suprapus şi peste cultura toltecă. Dezvoltarea acestora a durat din 2000 î.Hr. până în 1697 d.Hr., când Martin de Ursua a cucerit Taysal, ultimul dintre oraşele mayaşe. Acestea erau organizate în jurul piramidelor care constituiau centrul religios, cu încăperi pentru sacerdoţi, pieţe ample pentru a găzdui lumea în zilele dedicate principalelor ceremonii şi terenuri de joc pentru *pelota*.

● INCAŞII

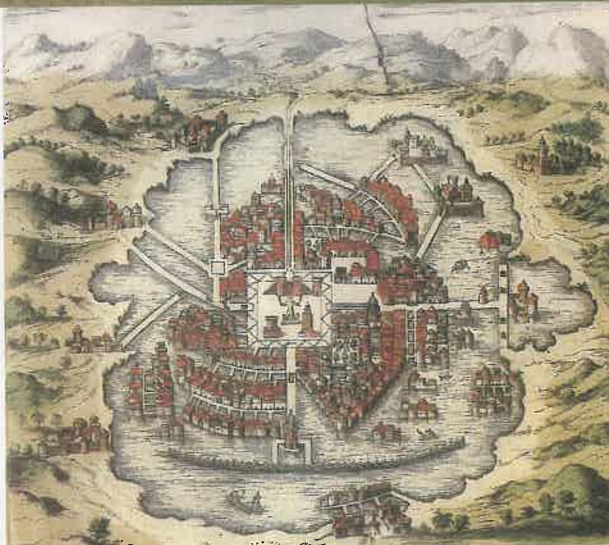
Imperiul Incaş, care s-a dezvoltat din 1100, când a fost întemeiată capitala Cuzco, s-a suprapus şi a eliminat civilizaţiile precedente. Localitatea reprezentativă a imperiului este Machu Picchu, un exemplu remarcabil de arhitectură montană. Imperiul incaşilor a luat sfârşit în 1572 când Tupac Amaru a fost decapitat.



Deasupra: *Teren de joc pentru pelota*, secolul al XIII-lea, Chichén Itzá (Yucatan, Mexic). Terenul de joc, nu întâmplător dedicat şarpelui cu pene, se afla în marea piaţă pentru ceremonii. Zona de lansare capătă, astfel, o valoare simbolică de reprezentare a Universului şi a luptei dintre lumină şi întuneric.



Dedesubt: *Detaliu al frizei decorate cu şerpi cu pene din templul dedicat lui Quetzalcoatl*, secolul al VIII-lea. Teotihuacán (Mexic).



La stânga: *Harta oraşului Tenochtitlán după o gravură din secolul al XVI-lea*. În centrul oraşului construit pe mai multe insule se afla templul lui Huitzilopochtli („Magul Colibri", protectorul aztecilor), în zona care astăzi corespunde catedralei din Ciudad de Mexico.



Deasupra: *Inel din piatră cu şarpele cu pene încolăcit, pe terenul de joc din Chichén Itzá* (Yucatan, Mexic). Şarpele cu pene, Quetzalcoatl, preluat din cultura toltecă, este numit în Yucatan Kukulkan.



Deasupra: *Vedere a complexului de la Machu Picchu*, secolele XIII–XV. Cuzco (Perú). Construit la peste 2 000 de metri altitudine, oraşul comunica cu capitala Cuzco prin intermediul unei poteci de munte. Terasamentele permiteau sporirea suprafeţei cultivabile.



La dreapta: *Vedere a oraşului Cuzco în secolul al XVI-lea*. Cel mai faimos oraş incaş (secolele XII–XV) cuprindea două părţi: Hanana sau Cuzco de Sus şi Hurin sau Cuzco de Jos. În centru se afla Templul Soarelui. Toate drumurile convergeau către cele două pieţe principale.



Dedesubt: Artă mayaşă-toltecă, *Templul Războinicilor*, secolul al XII-lea. Chichén Itzá (Yucatan, Mexic). Tipologia piramidei în trepte (precedată de un portic din care se mai păstrează suporturile pătrate, cu o cella patrulateră în vârf) derivă din cea toltecă, de la Tula, în Hidalgo (p. 154).

Andrea Palladio

Palladio a fost unul din marii arhitecţi ai Renaşterii şi ai manierismului. Arhitectul venet s-a inspirat din Antichitate şi din arhitectura romană de pe poziţia eruditului, graţie şi repetatelor călătorii de studiu la Roma (1541, 1545, 1547 şi 1549). Observaţiile sale au fost sintetizate în celebrul tratat *Cele patru cărţi despre arhitectură*, publicat în 1570. Pe lângă proiectele propriilor opere, Palladio examinează multe din monumentele romanităţii, oferind cu generozitate detalii numeroase şi ilustraţii deosebit de frumoase. Studierea lui Vitruviu şi a arhitecţilor moderni, printre care Sebastiano Serlio, l-a ajutat să recupereze, aşa cum a demonstrat istoricul de artă german Rudolf Wittkower, concepţia raporturilor proporţionale bazate pe logica fracţiilor cu valoare muzicală (p. 20). Dar Palladio nu a fost un imitator lipsit de originalitate al arhitecturii antice. Dimpotrivă, a reinventat (în aceasta constă componenta sa manieristă) limbajul arhitectural al Antichităţii din perspectiva experienţelor extraordinare din ţinutul său natal, Veneto, cu o asemenea eficienţă încât să înlocuiască originalul. Numai astfel poate fi explicat fenomenul palladianismului, cea mai bună cale pentru a înţelege importanţa padovanului, a cărui artă a sfârşit prin a fi, pentru englezi, germani şi americani, mai autentică decât Antichitatea însăşi.

● VIAŢA

De origine modestă, Andrea di Pietro della Gondola s-a născut la Padova în 1508. La 13 ani a fost trimis să lucreze ca pietrar. În 1524, la vârsta de 16 ani, a fugit la Vicenza, unde s-a înscris în Breasla zidarilor, tăietorilor de piatră şi pietrarilor din oraş. S-a angajat într-un atelier destul de prestigios, pe care se pare că urma să-l preia la vârsta de 30 de ani. Soarta a făcut să fie chemat să lucreze pentru contele Giangiorgio Trissino, cel mai vestit dintre intelectualii vicentini. A fost momentul care îi va marca existenţa: contele s-a ocupat de educaţia culturală a acestuia, i-a dat numele clasicizant de Palladio şi l-a îndrumat spre studiile de arhitectură şi inginerie, sperând să facă din el un asistent specializat. La formaţia sa au contribuit şi contactele cu cercul padovan al lui Alvise Cornaro, studierea cărţilor lui Serlio şi repetatele călătorii la Roma, în prima fiind însoţit chiar de Trissino. Aici a fost atras de arhitectura modernă, preluând, de altfel, realizarea micului templu al lui Bramante. Alături de Michelangelo, a fost primul care a folosit ordinul colosal, de mare succes în timpul barocului. S-a interesat şi de literatura latină, publicând o ediţie a *Comentariilor* lui Cezar. S-a stins din viaţă la Treviso, la vârsta de 72 de ani.

● OPERELE

Prima comandă importantă a fost aşa-numita Bazilică din Vicenza: restaurarea exteriorului pentru Palatul della Ragione al oraşului. La fel ca Alberti în cazul Templului Malatestian, Palladio a conceput o acoperire care să protejeze asemenea unei casete edificiul original. Elementul decorativ ales este serliana care, prin repetiţie, creează un ritm solemn şi cadenţat. Specializându-se în vile şi palate pentru nobilimea locală, a proiectat unul dintre cele mai frumoase teatre ale Renaşterii: Teatrul Olimpic din Vicenza (p. 58). Din 1570 a devenit arhitectul Veneţiei pentru care a realizat singurele sale opere religioase: Biserica San Giorgio Maggiore şi Biserica del Redentore, care par să se inspire din motivul faţadei Pantheonului.





La dreapta şi jos: Andrea Palladio, *Vedere a aşa-numitei Bazilici*, 1549–1617. Vicenza. Balustrada serveşte la „racordarea" corpului edificiului cu golul imens al cerului. Este vorba de o soluţie folosită şi de Michelangelo pentru Palatul dei Conservatori (pp. 296–297) şi este un motiv manierist.





La dreapta: Andrea Palladio, *Palatul Chiericati,* 1550–1557. Vicenza. Printre puţinele exemple de palat citadin concepute de Palladio se numără şi acest rar caz de proiect terminat şi păstrat intact. Se remarcă folosirea ordinului colosal.



Deasupra: Andrea Palladio, *Biserica del Redentore*, 1577–1592. Veneţia.



La dreapta: Andrea Palladio: *Latura dreaptă a Bisericii del Redentore*, 1577–1592. Veneţia.



Sus: *Faţada cu pronaos ionic a Vilei Foscari*, 1588. Malcontenta di Mira (Veneţia).

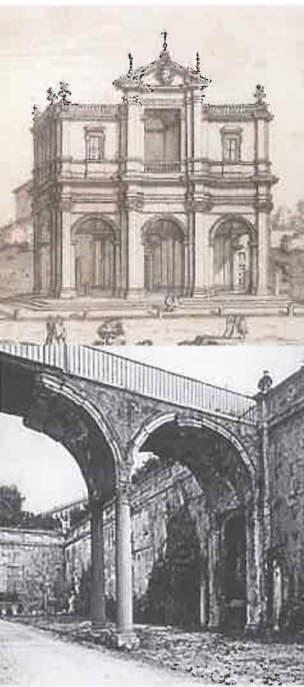
Deasupra: Andrea Palladio, *Studiu al templului lui Clitumnus lângă Spoleto*, cca 1560. Vicenza, Museo Civico.

Gianlorenzo Bernini

Pictor, sculptor, arhitect şi autor de piese de teatru, Gianlorenzo Bernini este spiritul cel mai clasicist, mai armonios şi mai echilibrat al barocului italian şi nu numai. Cert este că Bernini, care s-a remarcat atât în sculptură, cât şi în arhitectură, dobândind un prestigiu comparabil cu cel al lui Michelangelo (cu care a fost de altfel comparat), a fost primul care a conceput rolul universal al arhitectului, în sensul proiectării şi realizării fiecărui aspect al existenţei, de la lingură la oraş, aşa cum avea să se spună ulterior. Din atelierul lui Bernini, arhitect şi geniu al artei, aveau să se nască mobile, maşini scenice sau pentru diferitele ceremonii, trăsuri, fântâni, sculpturi monumentale şi oraşe întregi. Este vorba de o trecere continuă de la mic la mare, de la minusculul la uriaş, de la efemerul sărbătorilor la realitatea perenă a monumentelor, ceea ce a favorizat formularea poeticii baroce, pentru care un baldachin de altar este un baldachin de procesiune, iar o fântână seamănă cu un bibelou.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu de artist, Gianlorenzo s-a născut la Napoli, pe 7 decembrie 1598, fiind primul-născut al sculptorului manierist Pietro Bernini. De educaţia sa s-a îngrijit tatăl lui care, după ce a ajuns la Roma, pentru a colabora la marea aventură a Capelei lui Paul al V-lea din Biserica Santa Maria Maggiore, l-a ajutat pe fiul său să frecventeze atelierul Cavalerului d'Arpino şi apartamentele din Vatican, unde se aflau capodoperele lui Michelangelo şi Rafael. Cercul cunoştinţelor lui Pietro Bernini se lărgea însă, incluzând înalţi prelaţi şi cardinali, precum Scipione Borghese, care avea să fie primul mecena al lui Gianlorenzo, comandându-i opere ce vor marca istoria artei italiene şi universale. Primele opere pe care le-a realizat singur sunt ulterioare Baldachinului de la San Pietro, care este o premisă a acestora. Biserica Santa Bibiana este primul edificiu construit de Bernini. Este de ajuns să amintim că pentru aceeaşi biserică a realizat statuia din altarul principal, luată drept model de întregul secol al XVII-lea şi chiar şi de secolul următor. Bernini putea, aşadar, să lucreze total, folosindu-şi în acelaşi proiect talentul de sculptor şi gustul pictural ieşit din comun. Graţie capacităţilor sale extraordinare a putut teoretiza poetica „frumosului compus", conform căreia toate artele trebuie să contribuie, în egală măsură, la desăvârşirea operei. Pentru a putea înţelege ce înseamnă acest lucru, este de ajuns să privim interiorul Bazilicii San Pietro, şi în mod special imensa cruce a transeptului în care volumele arhitecturale, marmura policromă picturală, reliefurile şi statuile (printre care cea autografă a Sfântului Longino) concurează pentru a asigura măreţia ansamblului. Bernini a îndrăgit artificiul şi surpriza, oraşul fiind un decor imens de construit, după cum o dovedeşte Podul Sant'Angelo. Alte opere importante sunt colonada pentru Piaţa San Pietro (p. 116, 299), care prevedea un al treilea braţ anterior în faţa intrării, şi proiectul pentru Luvru, care, deşi nu s-a materializat, a avut un mare ecou în Franţa. Trebuie amintite şi Palatele Montecitorio şi Sant'Andrea al Quirinale. Bernini a murit în 1680.



Dedesubt: Giovanni Battista Falda, *Biserica Santa Bibiana sul Monte Esquilino (1624–1626)*, gravură din *Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in perspectiva di Roma moderna*, Roma, 1665–1669.

Deasupra: *Falsul pod suspendat al Palatului Barberini din Roma* (1625–1633).



La stânga: *Porţiune a Podului Sant'Angelo cu vedere spre Castelul Sant'Angelo*, Roma. Intervenţia lui Bernini şi a atelierului său la celebrul pod a constat în adăugarea a două arcade şi în conceperea şi realizarea statuilor celor doisprezece îngeri care au introdus definitiv tehnica folosirii aparatelor procesionale efemere cu acelaşi subiect.



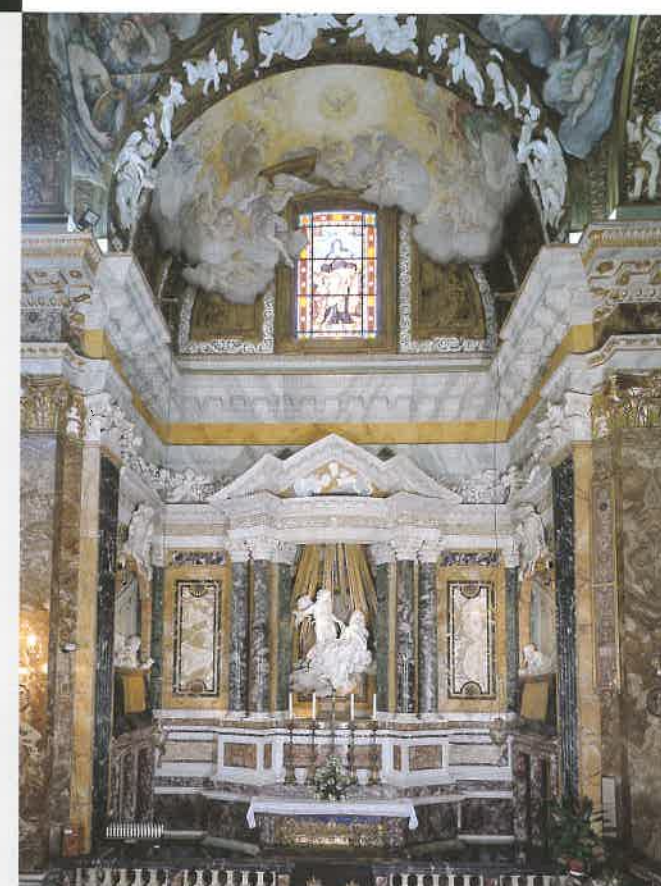
Deasupra: Gianlorenzo Bernini şi alţii, *Vedere spre absida transeptului Bazilicii San Pietro (1634–1638) şi a Baldachinului (1624–1633)*, Roma, San Pietro. Bernini s-a inspirat din baldachinele de procesiune, conferindu-le o dimensiune monumentală.



Gianlorenzo Bernini, *Dunărea*, detaliu al Fântânii celor patru fluvii, cca 1650. Roma, Piaţa Navona. Pentru a câştiga acest proiect, Bernini a realizat un bibelou din argint în formă de fântână care a fost dăruit Olimpiei Maidalchini, cumnata şi, se pare, amanta lui Inocenţiu al X-lea.



Dedesubt: Gianlorenzo Bernini, *Maşină de lansat flăcări construită cu prilejul naşterii Delfinului Franţei*, 1662. Gravură de D. Barrière. Roma, Istituto nazionale per la grafica.



La dreapta: Gianlorenzo Bernini, *Capela Comaro sau a Sfintei Tereza d'Avila*, 1647–1651, Roma. Santa Maria della Vittoria.

Francesco Borromini

Borromini, celălalt mare spirit al barocului, a fost și cel mai imitat artist. La început prieten (au lucrat împreună la Baldachinul din San Pietro și la Palatul Barberini), apoi rival al lui Bernini, Borromini a răspuns la clasicismul solemn, deși de tip baroc, al primului cu virtuozitatea genială și capriciul aparent al unei structuri arhitecturale care, uneori, pare să sfideze chiar legile naturii. Borromini și-a lăsat fantezia în voia frumuseții surprinzătoare a naturii, după cum o demonstrează analogia dintre exteriorul cupolei Bisericii Sant'Ivo alla Sapienza și spirala continuă a unei cochilii. Era fascinat de variația neprevăzută, dar armonioasă de care numai natura era capabilă. Această asociere se înscrie, de altfel, în spiritul secolului al XVII-lea, al *Wunderkammer*, colecție de tip muzeal care reunea aspectele cele mai neobișnuite ale regnului animal, vegetal și mineral. Sursele opțiunilor sale artistice nu erau numai de tip naturalist, la acestea adăugându-se cunoștințe din universul cultural și simbolic care aveau să contribuie la unicitatea lui Borromini.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Ca și Bernini, Borromini, care s-a născut la Bissone, în cantonul Ticino, în anul 1599, era fiu de artist. Tatăl său, Giandomenico Castelli, era specializat în hidraulică, lucrând în slujba familiei Visconti; mama sa, Anastasia Garvo, se trăgea dintr-o familie înstărită de meșteri constructori. La numai nouă ani, Francesco a fost trimis la Milano pentru a-și face ucenicia. Între 1613–1615 a urmat aici lecțiile lui Muzio Oddi, un matematician din Urbino care a influențat probabil gusturile tânărului Castelli. Accidentul vărului său, Leone Garvo, l-a adus pe șantierul de la San Pietro în 1621, unde avea să preia sarcinile acestuia. Doi ani mai târziu a avut ocazia de a-l înlocui pe Filippo Breccioli, brațul drept al lui Carlo Maderno. A ajuns astfel să lucreze alături de unchiul său care l-a angajat la construcția Baldachinului și a Palatului Barberini (pp. 146–147). Cu toate acestea, Francesco nu era genul de persoană care să depindă de altcineva. Prima operă executată integral de arhitectul ticinez a fost San Carlo alle Quattro Fontane, realizând interiorul, *claustrum*-ul și mănăstirea pentru Ordinul trinitarienilor desculți, care se separaseră de curând de ordinul inițial, fondat în 1199. A lucrat timp de patru ani la această operă, simultan primind și o comandă pentru Oratoriul Filippini (p. 98). Metoda lui Francesco era foarte diferită de cea a lui Bernini, care preciza ideea și se îngrijea de regia lucrărilor. Borromini se ocupa de fiecare detaliu cu o precizie obsedantă. Când Gianlorenzo s-a aflat în dificultate, după prăbușirea campanilei de la San Pietro, Borromini a reușit să obțină de la papă preluarea conducerii lucrărilor pentru San Giovanni in Laterano și Sant'Agnese. Mai mult, atunci când i-a fost încredințată conducerea lucrărilor pentru Colegiul Iezuiților, s-a distrat malițios, demolând tot ce fusese construit de Bernini care locuia chiar la colțul străzii. Ca și cum ar fi fost condus de destin, ultima operă a lui Borromini a fost fațada Bisericii San Carlino, unde lucrase cu peste 30 de ani în urmă. După realizarea acestei lucrări, artistul a fost copleșit de depresie. Afrontul unui servitor i s-a părut insuportabil și s-a sinucis în 1667.



Deasupra: Francesco Borromini, *Sant'Ivo alla Sapienza*, 1642–1660. Roma. Bernini a fost cel care a obținut pentru Borromini această comandă, sperând că acesta va eșua. Spațiul pentru construirea bisericii era îngust și strict delimitat de prezența curții construite de Giacomo della Porta. Dar Borromini a realizat o capodoperă.



Francesco Borromini, *Interiorul Bisericii San Carlo alle Quattro Fontane*, 1634–1641. Roma. Decorația cu cruci și octogoane este inspirată de modelele ornamentale din catacomba Sfintei Costanza.



Francesco Borromini, *Nava Bisericii San Giovanni in Laterano*, 1646–1649. Roma. Borromini prevăzuse un plafon din zidărie care nu a fost, însă, realizat, s-a păstrat plafonul din lemn, atribuit lui Daniele da Volterra.



Dedesubt: *Fațada Bisericii Sant'Agnese in Agone realizată de Borromini (1653–1655) la Roma.* Opera a fost preluată de Carlo Rainaldi întrucât Borromini a fost îndepărtat de pe șantier din cauza conflictelor cu beneficiarul comenzii, Camillo Pamphili care, ulterior, avea să îl concedieze și pe Rainaldi. În cele din urmă, funcția va fi preluată de Bernini. În acest răstimp, orgoliul lui Borromini primise o lovitură greu de suportat, depresia accentuându-se.



La stânga: Francesco Borromini, *Cupola în spirală a Bisericii Sant'Ivo alla Sapienza*, 1642–1660. Roma. Cupola amintește de forma cochiliei caracteristice speciei *Triton nodiferum*, cunoscută sub numele de „trâmbiță”, despre care se credea că era folosită de ființe mitologice precum tritonii.



Jos: *Filozofia*, din *Iconologia* de Cesare Ripa (ediția 1618). Ripa consemnează: „Veștmintele sale [ale Filozofiei] sunt dintr-o țesătură extrem de subțire. În partea de jos, se află un P grecesc, iar în partea superioară un T, iar între cele două litere sunt niște trepte în chip de scară, astfel de la litera cea mai de jos se ajunge la litera cea mai de sus” (ediția din 1603). Marcello Fagiolo dell'Arco a identificat în această imagine sursa iconografică pentru cupola Bisericii San'Ivo, în mod special pentru treptele aflate imediat sub lanternou.

Palatul regal de la Versailles

Dacă există vreun loc în Europa modernă în care să poată fi percepută clar opulenţa puterii, acesta este cu siguranţă castelul de la Versailles. Situată la 15 kilometri de Paris, localitatea Versailles s-a dezvoltat de la jumătatea secolului al XVII-lea în jurul reşedinţei regale. Prima construcţie îi aparţine lui Ludovic al XIII-lea (1601–1643), care, îndrăgostit de acest loc bogat în păduri şi vânat, în 1624 a pus să se construiască aici un pavilion de vânătoare. Transformat, în 1634, în castel, acesta avea să devină nucleul noului şi magnificului complex.

● ISTORIA

Complexul de la Versailles gravitează în jurul lui Ludovic al XIV-lea şi al ideii de a oferi o reprezentare arhitecturală a puterii absolute şi a regalităţii. Urcat pe tron la vârsta de cinci ani, Ludovic al XIV-lea (1638–1715) a devenit efectiv suveran după moartea cardinalului Mazarin, în 1661, inaugurând o politică de centralizare a puterii, sintetizată perfect de celebra expresie „Statul sunt eu". Identificându-se total cu condiţia sa regală, „Regele-Soare" considera politica o expresie a propriei sale personalităţi, exercitându-şi puterea în mod direct, asistat de un consiliu secret şi de miniştrii Cabinetului său. Aceasta nu înseamnă că guvernul lui Ludovic al XIV-lea nu a continuat înţeleapta politică paternă, de refacere a finanţelor, la care s-a adăugat şi restructurarea armatei. Dovadă stă faptul că secolul al XVII-lea a rămas, pentru istorici, „secolul Regelui-Soare".

Regalitatea aceasta exasperantă şi ceremoniile aferente aveau nevoie de un decor fastuos. Castelul şi parcul de la Versailles constituiau locul ideal, inclusiv pentru a distrage atenţia Curţii şi a o ţine departe de putere.

● ARHITECŢII

Extinderea complexului de la Versailles a fost realizată de doi arhitecţi: Louis Le Vau (1612–1670), care a lucrat aici între 1661–1670, şi Jules Hardouin-Mansart (1646–1708), care a finalizat-o, în 1690.

Primului i se datorează şi crearea stilului Ludovic al XIV-lea. Persoană foarte practică, Le Vau a condus o echipă de pictori, decoratori, sculptori, creatori de mobilier şi grădinari cu ajutorul cărora a conceput curtea regală prin antonomază, emanaţie a ideii de putere absolută. Lui îi aparţine faţada dinspre grădină, concepută cu un sentiment al grandorii ieşit din comun, modificată ulterior prin intervenţiile şi extinderile operate de Mansart. Acesta, strănepot al marelui arhitect parizian François Mansart (1598–1666), s-a format chiar la şcoala lui Le Vau.

● FASTUL CURŢII REGALE

Versailles s-a născut pentru a-l ului pe vizitator. Ampla Piaţă a Armelor, înconjurată de vechile grajduri, operă a lui Mansart, intimidează. Din aceasta, se trece în cele două curţi flancate de clădirile pentru miniştri şi suveran (Curtea Regală); străbătându-le, se ajunge la nucleul iniţial construit de Ludovic al XIII-lea. În spate, se deschide o altă faţadă, cu nucleul central pomenit mai sus, proiectat de Le Vau, extins ulterior cu două aripi de Mansart, acoperind o lungime totală de 580 metri.

Interioarele sunt de un fast inegalabil, în vreme ce grădinile prezintă o fascinantă salbă de lacuri, fântâni, crânguri şi jocuri de apă.



La dreapta: *Porţiune a Curţii cu Marmuri*, 1634. Versailles. Readaptat de Philibert Le Roi, care i-a conferit înfăţişarea actuală, purtând încă amprenta manierismului târziu, edificiul prezintă un corp central a cărui faţadă avansează uşor şi se caracterizează prin coloane duble ce sprijină un balcon în care se deschid trei ferestre.

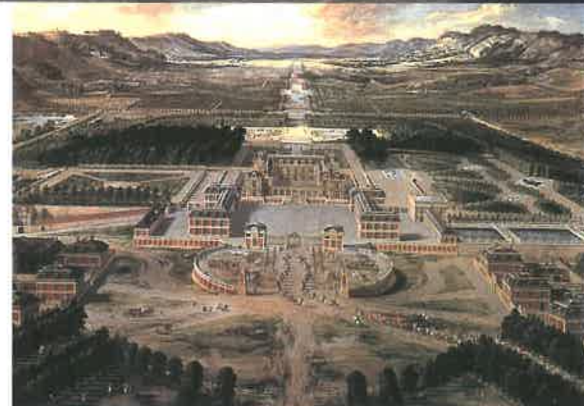
Dedesubt: *Vedere aeriană a curţii regale*. Versailles (Yvelines, Île-de-France).



Deasupra: Louis Le Vau şi Jules Hardouin-Mansart, *Vedere a faţadei vestice a palatului, dinspre marele bazin ornamental*, 1679–1684. Versailles.



La stânga: Charles Le Brun, *Galeria Oglinzilor*, 1678–1684. Versailles. Capodoperă a artistului francez, aceasta se desfăşoară pe o lungime de 73 de metri şi este luminată de 17 ferestre, a căror lumină este amplificată de tot atâtea oglinzi plasate în faţa fiecăreia.



La dreapta: Pierre Patel, *Castelul de la Versailles*, detaliu, cca 1668. Versailles, Muzeul Versailles. Vederea panoramică constituie o mărturie importantă a înfăţişării castelului după prima fază de lucrări ordonate de Ludovic al XIV-lea pentru a îmbogăţi şi extinde castelul lui Ludovic al XIII-lea.



La stânga: Jules Hardouin-Mansart şi Robert de Cotte, *Marele Trianon*, 1687. Versailles. Edificiul din marmură albă şi roşie este cufundat în verdele grădinilor, concepute de geniul lui André Le Nôtre (1613–1700). Peristilul cu capiteluri ionice, folosit de rege ca sală de prânz în timpul verii, îi aparţine lui Robert de Cotte (1656–1735), cumnatul lui Hardouin-Mansart, care la moartea acestuia va moşteni funcţia de arhitect regal.



Dedesubt: Jules Hardouin-Mansart şi Robert de Cotte, *Capela Sfântului Ludovic*, 1698–1710. Versailles.

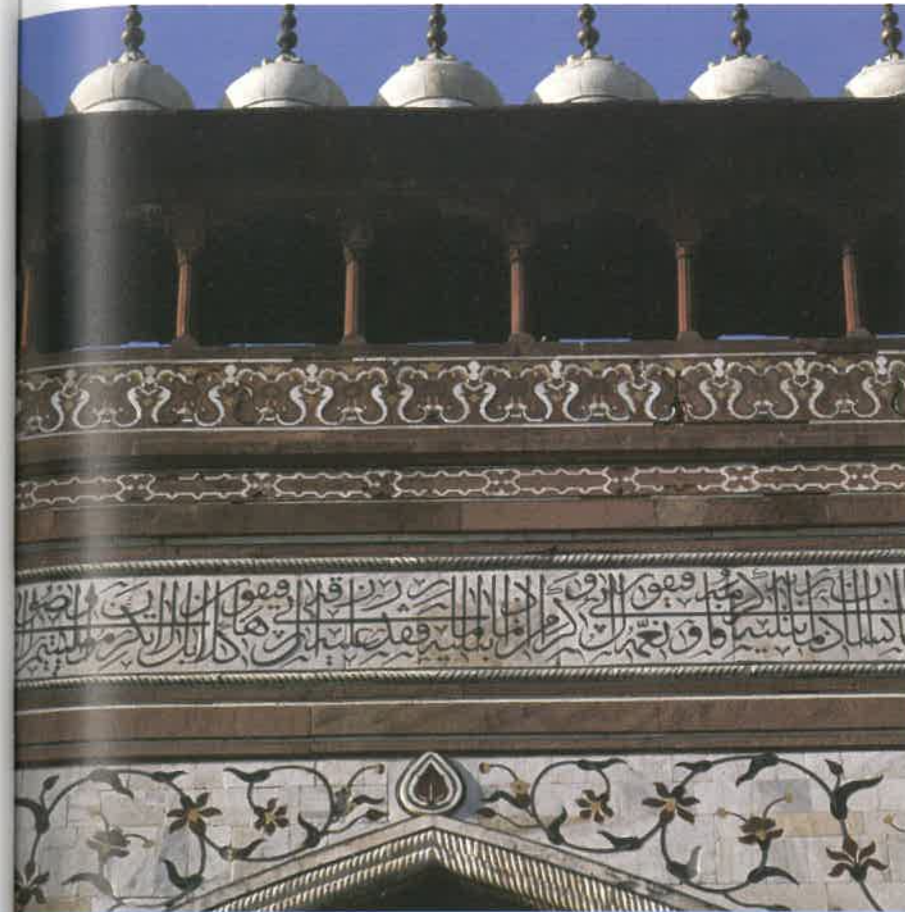
Taj Mahal

Un edificiu poate fi ridicat din raţiuni economice, pentru apărare, pentru locuit, pentru rugăciune. Nici unul dintre aceste scopuri nu l-a determinat pe împăratul Shah Jahan să construiască Taj Mahal. Edificiul a fost ridicat din dragoste şi este, de fapt, mormântul lui Arjumand Banu Begum, frumoasa soţie a lui Shah Jahan, numită *Taj Mahal* (diadema palatului). Împăratul era atât de îndrăgostit de ea, încât petrecea zile întregi privind-o, pierdut în frumuseţea şi graţia ei. După o logodnă care a durat 14 ani, s-au căsătorit pe 12 aprilie 1612, când prinţul Khurram din dinastia moghul a devenit împărat sub numele de Shah Jahan. Nu se despărţeau niciodată, nici măcar atunci când suveranul era angajat în cele mai aspre campanii militare: ea îl urma împreună cu o parte a Curţii. I-a dăruit soţului 14 fii şi a murit la Burhanpur, în Deccan, departe de palatul imperial, în timp ce aducea pe lume o ultimă fiică, pe frumoasa Gauharara Begum. Era 17 iunie 1631 şi desigur că soarta i-a fost influenţată şi de condiţiile grele pe care trebuise să le suporte urmându-şi soţul în încă una din nenumăratele campanii militare. În felul acesta s-a sfârşit una dintre cele mai profunde iubiri din câte aminteşte istoria şi, deşi Shah Jahan a fost constrâns, din raţiuni politice, să se recăsătorească de două ori, nu şi-a revenit niciodată după durerea pricinuită de moartea ei.

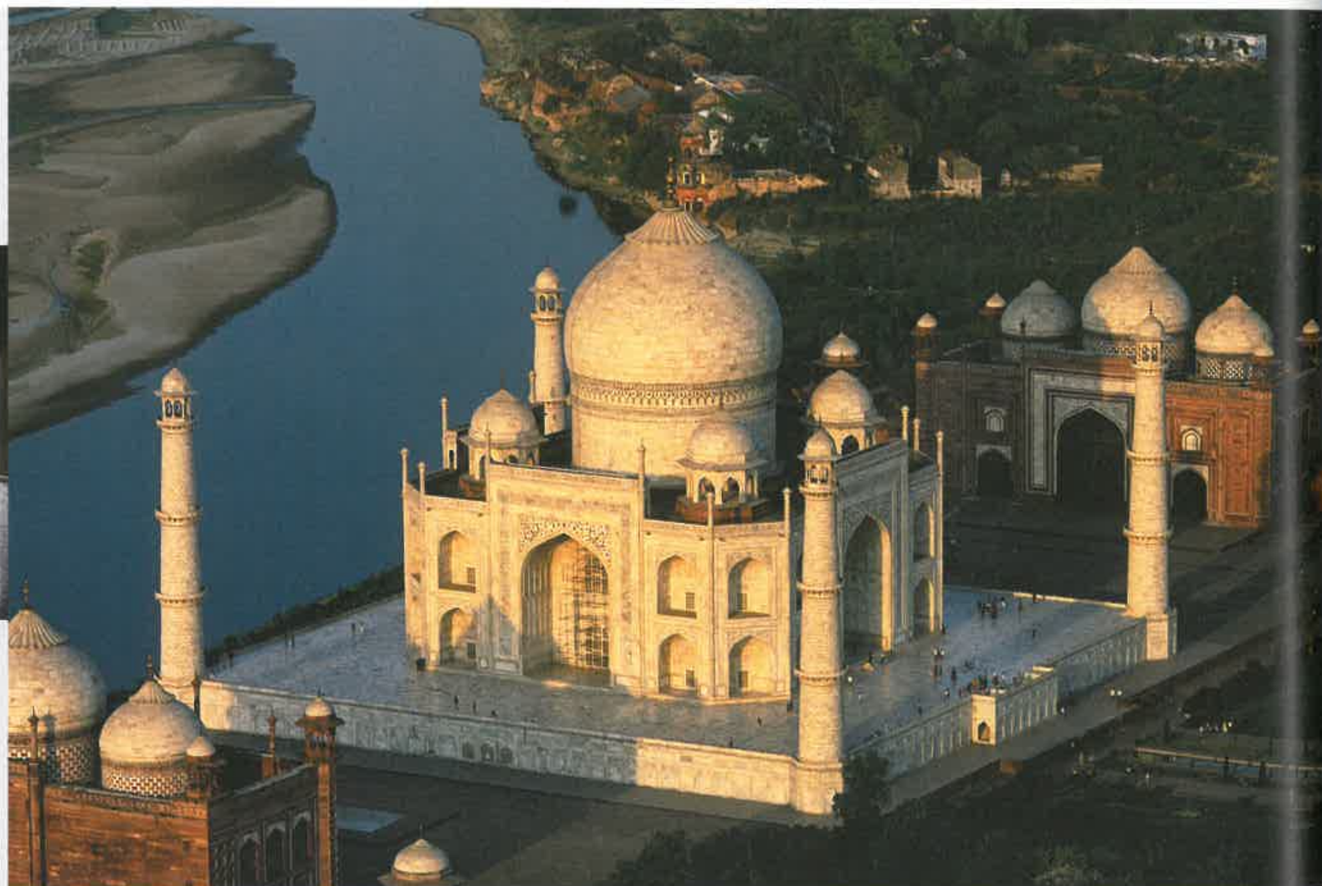
Ca un omagiu adus femeii pe care o iubise şi pentru ca amintirea ei să rămână vie peste secole, împăratul s-a hotărât să-i construiască un mormânt plin de strălucire, iar pentru aceasta s-a inspirat dintr-o viziune pe care suverana i-o povestise iubitului ei soţ. Se spune că ar fi visat că se afla într-un minunat palat de marmură albă, bogat decorat cu intarsii şi ajururi, în faţa căruia se întindea o grădină roditoare cu arteziene şi fântâni. Shah Jahan, într-un ultim act de iubire, a vrut să-i împlinească acel vis care acum, însă, devenise sumbru.

● EDIFICIUL

Realizat din marmură impecabilă de Makrana, Taj Mahal uimeşte şi prin bogăţia decoraţiei care îmbină practica specific musulmană a folosirii pasajelor din Coran cu utilizarea ornamentelor sinuoase cu caracter fitomorfic, realizate în intarsii, alternând o formă stilizată cu o redare naturalistă, într-un basorelief rafinat. Înconjurat de ziduri imense (aproape 600 de metri pe 300) care delimitează spre exterior grădinile şi o moschee, Taj Mahal apare ca o perlă strălucitoare (i se mai spune şi „perla Indiei") în mijlocul verdelui care îl înconjoară. Grădinile, bazinele şi artezienele care animă complexul constituie o amplă cale de acces la mausoleu, fiind astfel dispuse încât să creeze un efect de perspectivă. Planul edificiului este simplu. Construit pe o platformă pătrată de 7 metri înălţime, are la colţuri opt minarete care măsoară 41 metri în înălţime şi încadrează vizual monumentul. Deasupra acestui plan patrulater cu unghiurile rotunjite se suprapune o cupolă în formă de bulb cu un diametru de 20 de metri. În interior, un zid de marmură ajurată protejează mormintele celor doi suverani. Shah Jahan se gândise să construiască alături un Taj Mahal negru pentru el, dar nu a mai avut timp, întrucât a murit în 1658.



La stânga: *Detaliu al faţadei monumentului Taj Mahal*, 1632–1654. Agra (Uttar Pradesh, India). Decoraţia se bazează pe inscripţii din Coran şi intarsii fitomorfe în marmură policromă şi pietre semipreţioase.



La dreapta: *Taj Mahal văzut de sus*, 1632–1654. Agra (Uttar Pradesh, India).

Deasupra: *Interiorul monumentului Taj Mahal cu mormintele celor doi suverani*, 1632–1658. Agra (Uttar Pradesh, India).



Dedesubt: *Taj Mahal văzut dinspre grădini*, 1632–1654. Agra (Uttar Pradesh, India).

Christopher Wren

Menit să devină un astronom de prestigiu, Christopher Wren s-a dovedit a fi un extraordinar arhitect. Alături de Inigo Jones (1573–1652), a fost printre primii care au difuzat în Marea Britanie mesajul clasicist. Dar, în vreme ce Jones l-a interpretat din perspectiva studierii lui Palladio, Wren şi-a propus să fie emulul lui Bernini. Iată ce scrie despre şederea sa la Paris, în 1665: „Abatele Charles mi-a făcut cunoştinţă cu Bernini. [...] Pentru proiectul lui Bernini pentru Luvru mi-aş fi dat viaţa." Wren era un entuziast în ce priveşte arhitectura pe care a abordat-o genial, în ciuda formaţiei sale de amator, rămânând în istorie ca cel mai mare arhitect englez al secolului al XVII-lea, şi nu numai.

● VIAŢA

Fiul unui pastor protestant, Christopher s-a născut la East Knoyle în 1632. A studiat alături de cele mai importante personalităţi ale secolului (poetul Dryden şi filozoful Locke i-au fost colegi la şcoala din Westminster) şi s-a dedicat cu pasiune aprofundării ştiinţelor exacte. Astfel, la numai 17 ani era licenţiat al Universităţii din Oxford. La 21 de ani a primit titlul de *master*, iar la 25 a devenit profesor de astronomie la Freesham College din Londra. La aproape 30 de ani, a primit aceeaşi funcţie la Universitatea din Oxford. Considerat unul dintre cei mai mari experţi în geometrie din Regatul Unit, s-a numărat printre membrii fondatori ai Royal Society. O carieră fulminantă şi desăvârşită care creionează figura unui adevărat om de ştiinţă, dar pasiunea pentru arhitectură avea să îl poarte pe cu totul alte căi. Pentru Wren, proiectarea clădirilor însemna ceva mai mult decât un hobby. Soarta a vrut ca viaţa lui să fie marcată de unul dintre cele mai tragice evenimente care au punctat istoria Angliei: incendiul de la Londra, din 1666. Cunoscându-i pasiunea pentru arhitectură, Carol al II-lea l-a consultat. Wren a propus suveranului un plan de reconstrucţie. Acesta a plăcut, iar Wren a primit sarcina de a construi 52 de biserici, inclusiv noua Catedrală Saint Paul, considerată capodopera sa. A murit la vârsta de 91 de ani.



Deasupra: Christopher Wren, *Sheldonian Theatre*, 1663–1669. Oxford (Anglia). Teatrul are o capacitate de 1 500 de locuri.

● OPERELE

Prima operă a lui Christopher Wren este Sheldonian Theatre la Oxford, care se înalţă în faţa Bodleian Library şi se inspiră din Teatrul lui Marcellus, din Roma, vădind interesul viitorului mare arhitect pentru clasicism şi arheologie. Dintre bisericile prevăzute în planul de reconstrucţie, care au fost demolate în secolele următoare, multe prezentau un plan central şi reiterau o schemă fixă, fără a acorda o mare atenţie execuţiei. Una dintre cele mai interesante este Saint Stephen din Walbrook, cartier unde mai târziu avea să fie construită reşedinţa primarului Londrei (1739–1753). Biserica este considerată o capodoperă de echilibru şi armonie, cu o cupolă care aminteşte de Catedrala Saint Paul. Interiorul prezintă un plan central cu 16 coloane impunătoare cu capitel corintic care susţin cornişe profilate în exterior.

● CATEDRALA DIN LONDRA

Pentru a înlocui vechea Catedrală Saint Paul, distrusă de incendiul din 1666, Wren a prezentat în 1673 o uriaşă machetă din lemn care vădea deja tendinţe baroce, spre deosebire de propunerea făcută de Inigo Jones imediat după incendiu, cu o faţadă care prezenta încă urme ale unui limbaj arhitectural de secol XV. În soluţia definitivă a lui Wren (prima nefiind aprobată de cler, care o considera prea îndrăzneaţă pentru o catedrală), cupola avea să rămână neschimbată, devenind o acoperire enormă, de peste 100 de metri înălţime, în timp ce planul general al clădirii (la început fusese prevăzut un plan complex, central) va fi modificat complet în favoarea unei scheme de tip bazilical cu transeptul în centru, încununat de cupolă. Activitatea lui Wren s-a extins şi la Greenwich şi Oxford.



Christopher Wren, *Interiorul Bisericii Saint Stephen din Walbrook*, 1672–1679. Londra.





Dedesubt: Christopher Wren, *Royal Naval Hospital*, din 1695. Greenwich (Londra). Pe fundal, Queen's House de Inigo Jones a servit la „racordarea" celor două aripi concepute de Wren, terminată fiecare cu o cupolă înaltă.



Dedesubt: Christopher Wren, *Catedrala Saint Paul*, 1675–1710. Londra. Faţada prezintă două registre cu coloane duble, în stil corintic. Campanilele prevăzute în proiect vor fi adăugate ulterior.

Johann Balthasar Neumann

Neumann a fost cel mai important exponent al arhitecturii rococo din Germania. Și-a desfășurat activitatea mai ales în Franconia, numele lui fiind legat de realizarea reședinței episcopului de Würzburg pentru care a avut norocul să găsească colaboratori de excepție precum Giambattista Tiepolo și cei doi fii ai acestuia. Lor li se datorează frescele edificiului, vădind o capacitate interpretativă ieșită din comun și un consens programatic absolut, mai ales la realizarea scării de onoare a reședinței. Neumann a fost numit de contemporani „arhitectul arhitecților" pentru că a reușit să interpreteze magistral spiritul rococo al Germaniei de la jumătatea secolului al XVIII-lea.

● VIAȚA

Fiu al unui modest negustor de țesături, Johann Balthasar s-a născut în 1687 la Egen, actualul Cheb, în Boemia. La începutul carierei a lucrat într-o turnătorie de tunuri din Würzburg, oraș reședință al principatului episcopal al Franconiei, intrând în trupele de artilerie ale principelui-episcop. A făcut mai multe călătorii de studiu, între 1717–1718, în Franța, la Paris, și în Italia, la Milano. Remarcat de principele-episcop Franz von Schönbrun, a fost angajat inițial ca arhitect militar, dar, în 1719, fusese numit deja supraintendent al construcțiilor Curții din Würzburg. A rămas în această funcție până la sfârșitul vieții, deși Neumann și-a dovedit talentul și dincolo de granițele micului orășel din Franconia Inferioară. Aici, într-un univers urban restrâns, talentul său a avut posibilitatea să se manifeste în toate domeniile arhitecturii, confruntându-se cu sistematizarea străzilor și construcția de locuințe, inclusiv a propriei case, aflată în Kapuzinergasse, la numărul 7. Neumann a demonstrat astfel că nu este numai un arhitect al celor bogați, ci că poate aborda cu succes toate aspectele care priveau arta de a construi la începutul secolului al XVIII-lea. A murit în 1753.





La stânga: Johann Balthasar Neumann și colaboratorii, *Fațada dinspre grădină a reședinței principelui-episcop*, 1719–1744. Würzburg (Franconia Inferioară, Germania).

Deasupra: Johann Balthasar Neumann și colaboratorii, cu fresce de Giambattista Tiepolo, *Kaisersaal din reședința principelui-episcop*, 1719–1753. Würzburg (Franconia Inferioară, Germania). Frescele, realizate de Tiepolo între 1751–1753, înfățișează epopeea lui Barbarossa și nunta sa cu Beatrice de Burgundia.

● OPERELE

Marea operă, căreia Neumann i s-a dedicat total și de care este legată în mare parte faima sa, este reședința principelui-episcop. Germania, ca de altfel tot restul Europei, era fascinată de magnificele construcții care se nășteau în Franța (Luvrul și, mai ales, Versailles) și de limbajul arhitectural italian inspirat de Bernini și Borromini. Angajamentul era de o asemenea anvergură, încât Neumann a fost trimis mai întâi la Paris, pentru a se sfătui cu de Cotte și Boffrand, apoi au fost aduși toți colegii săi de prestigiu, precum Johann Lukas von Hildebrandt și alții, sub supravegherea lui Johann Dientzenhofer.

În cele din urmă, a fost aprobată prima sa propunere, cu unele modificări ulterioare, ca de exemplu eliminarea celei de-a doua scări de onoare care părea prea greoaie. Planul definitiv prevedea dezvoltarea complexului în jurul unui nucleu central și patru curți interioare. În acest fel, ca și la Versailles, fațada care dădea spre curte era diferită de cea dinspre grădină, care devenea astfel un decor de fundal. Grandoarea reședinței nu era dată numai de măreția spațiilor și a clădirilor, ci și de fastul decorațiilor și atenția acordată lor. Un exemplu strălucit îl constituie Kaisersaal, salonul oficial, unde decorațiile executate de Tiepolo se îmbină armonios cu structura arhitecturală. Neumann nu a creat numai opere civile, precum diferitele reședințe regale din Stuttgart și Karlsruhe, ci a realizat și monumente religioase, printre acestea numărându-se și Sanctuarul Celor Paisprezece Sfinți (*Vierzehnheiligen*, 1743–1772), din apropiere de Bamberg, care dezvăluie de la prima privire influența lui Borromini.





La stânga: Johann Balthasar Neumann și colaboratorii, *Fațada dinspre curte a reședinței principelui-episcop*, 1719–1744. Würzburg (Franconia Inferioară, Germania).

Deasupra: Johann Balthasar Neumann și colaboratorii, cu fresce de Giambattista Tiepolo, *Scara monumentală a reședinței principelui-episcop*, 1719–1753. Würzburg (Franconia Inferioară, Germania). Structura scării de onoare este susținută de o boltă în cruce, autoportantă.



Thomas Jefferson, *Jefferson House din Monticello*, 1769–1775 şi 1796–1809. Charlottesville (Virginia, SUA). Concepută iniţial după modelul vilelor palladiene, pe plan central, reşedinţa din Monticello a fost modificată chiar de Jefferson, după lunga sa şedere la Paris, în calitate de ambasador. Inspirându-se din noul stil al arhitecturii franceze, viitorul preşedinte al Statelor Unite ale Americii a extins planul, conferind clădirii un caracter monumental mai accentuat. Soluţiile inovatoare sunt, de asemenea, numeroase, ca de exemplu paturile pliante şi ascensorul pentru alimente.

Thomas Jefferson

Pe 4 martie 1801, după ce rostise discursul solemn de învestitură, în faţa Congresului, Thomas Jefferson, cel de-al treilea preşedinte al SUA, se întorcea liniştit la hotel pentru a lua prânzul. Intrând în restaurant, cineva s-a ridicat pentru a-i ceda locul de onoare, dar Jefferson a refuzat şi s-a dus să se aşeze pe locul lui obişnuit. Şi totuşi, statul care pe vremea aceea se numea Uniune număra peste cinci milioane de locuitori şi se întindea pe o suprafaţă de peste un milion de kilometri pătraţi. Într-un cuvânt, era într-adevăr un stat uriaş; dar Jefferson înţelegea politica precum Cincinnatus: frugală, dar solidă. Cu alte cuvinte, idealul său erau Grecia şi Roma sau, mai bine zis, ceea ce hagiografia istoriei povestea despre acestea. De altfel, în calitate de proprietar de terenuri în Virginia, Jefferson era legat de mediul rural şi nu privea cu ochi prea buni nici industrializarea forţată şi nici orice altă formă de lezare a demnităţii umane (deşi sclavia nu fusese abolită). Dorinţa lui era să reînvie spiritul Greciei lui Pericle şi al Romei republicane care se reflecta deja în organizarea politică americană: titlul de *president elect* era corespondentul celui de *consul designatus* şi, deşi instituţia Camerei preluase tradiţii caracteristice lumii anglo-saxone, Senatul se inspira direct din modelul politic al Antichităţii. De altfel, ca şi Senatul roman, era considerat un colegiu al celor mai buni şi mai înţelepţi cetăţeni care nu erau aleşi, ci desemnaţi de Adunările fiecăruia din statele Uniunii. Pornind de la aceste premise, cu greu s-ar fi putut concepe o opţiune arhitecturală diferită de cea adoptată: un neoclasicism filtrat prin prisma unei pasiuni profunde pentru Palladio. De altfel, Benjamin H. Latrobe, colaborator fidel şi arhitect, numit de Jefferson supraintendent al monumentelor publice din Washington, consemna: „Eu sunt un fanatic al Greciei. [...] Principiile bunului-gust sunt, în ce mă priveşte, îndreptate strict către arhitectura greacă. [...] Zilele Greciei pot să reînvie în pădurile americane." În spatele opţiunilor stilistice se ascund deci idealuri politice precise.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu al unui agrimensor înstărit din Virginia, de la care a moştenit o imensă proprietate, Thomas s-a născut la Shadwell, în 1743. Personalitate de o vastă cultură, a fost jurist, economist şi pedagog, dar şi un abil arhitect.

Thomas Jefferson, *Capitoliul*, 1785–1796. Richmond (Virginia, SUA). Opera se inspiră din arhitectura romană şi, în mod special, din Maison Carrée din Nîmes, Franţa: „Un templu antic roman care este exemplul cel mai bine conservat din ceea ce s-ar putea numi arhitectură prismatică."



La dreapta: *Vedere aeriană a Capitoliului, terminat în 1865 de Thomas U. Walter*, Washington D.C. (SUA).

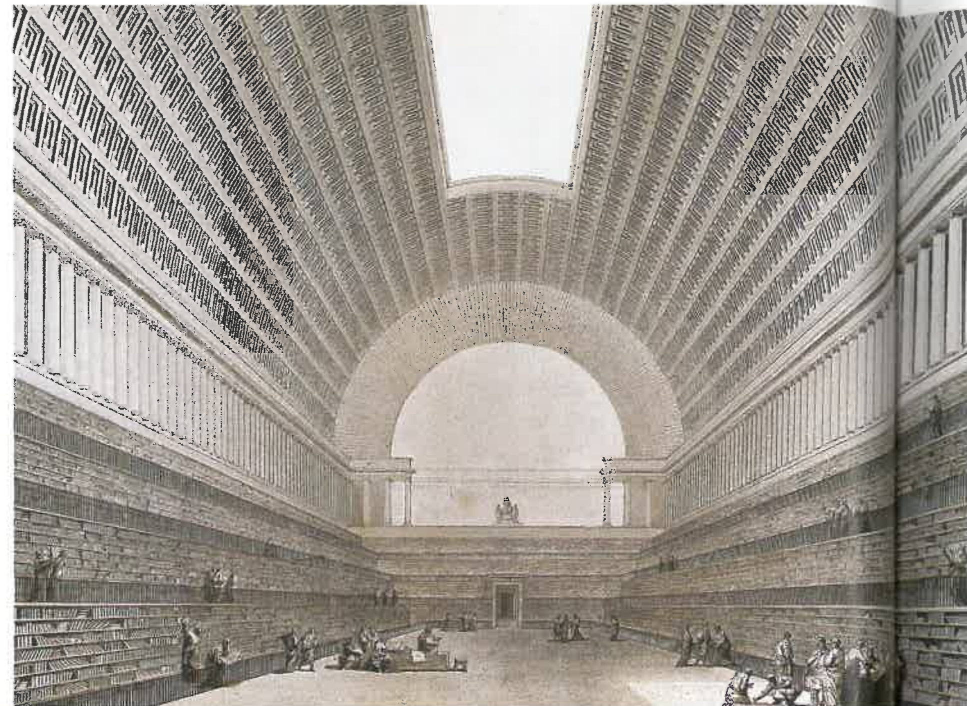


Dedesubt: *Desen înfăţişând Capitoliul din Washington, pe fluviul Potomac, aşa cum îl construise Benjamin H. Latrobe pentru Jefferson, înainte de incendiul din 1814.*

Prima sa operă, care ar putea fi considerată programatică, a fost vila sa din Monticello, amplasată într-un loc însorit şi pitoresc, în mijlocul proprietăţii pe care o moştenise. Planul acesteia fusese preluat după Robert Morris, *Select Arhitecture*, reinterpretat însă prin prisma ediţiei englezeşti a celor *Patru cărţi ale arhitecturii* scrise de Palladio şi îngrijită de Leoni. Nu este greu să identificăm Rotonda palladiană ca model al edificiului. Vila din Monticello a avut şi un alt rol: acela de a introduce în America un limbaj arhitectural opus celui simplu şi „spontan" al coloniştilor americani. Purtat de valul pasiunii sale pentru arhitectură, Jefferson a călătorit în Europa, în 1785, primind prima sa comandă: Capitoliul din Richmond. În calitate de secretar de stat al lui George Washington, a fixat liniile directoare ale dezvoltării urbane a capitalei federale, iar în calitate de preşedinte, l-a desemnat pe Latrobe pentru a termina noul Capitoliu. A murit în 1826.

Etienne-Louis Boullée şi Claude-Nicolas Ledoux

Un alt aspect al arhitecturii neoclasice, care nu se remarcase atât de clar în secolele anterioare, priveşte experimentarea unor forme noi, fără precedent în tradiţia arhitecturală. În acest sens, gândirea iluministă aflată la baza neoclasicismului a marcat o cezură netă: ca reacţie la excesele stilului rococo, se face apel la principiile naturii şi ale raţiunii. În teoriile formulate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de Mengs şi Winckelmann, modelul grec este adoptat ca prototip al frumuseţii ideale. Dacă raţionalitatea constituie singurul ghid valabil care ne poartă cât mai aproape de frumosul în sine, atunci nu există nici un motiv pentru a ne lăsa distraşi de modele care s-au născut în afara influenţei benefice a „zeiţei raţiune". Astfel, dacă pe de o parte era important să se reflecte asupra funcţiei obiectului sau a edificiului (din care avea să decurgă forma acestora), era important şi să fie înlăturate acele modele care ar fi putut să împiedice drumul rapid al raţiunii către tărâmurile luminoase ale frumuseţii. Este reversul medaliei acelui neoclasicism politic care, în SUA, de exemplu, cunoscuse o aplicare atât de precisă. Exponenţii de marcă ai acestui al doilea aspect al neoclasicismului (care se dezvăluie astfel în toată complexitatea sa) au fost arhitecţii şi teoreticienii arhitecturii Boullée şi Ledoux, ambii aparţinând cercului *Enciclopediei* lui D'Alembert şi Diderot. Reforma propusă de aceştia reprezintă o componentă fundamentală a proiectului de reînnoire culturală care precede Revoluţia Franceză, marcat de un laicism pronunţat.



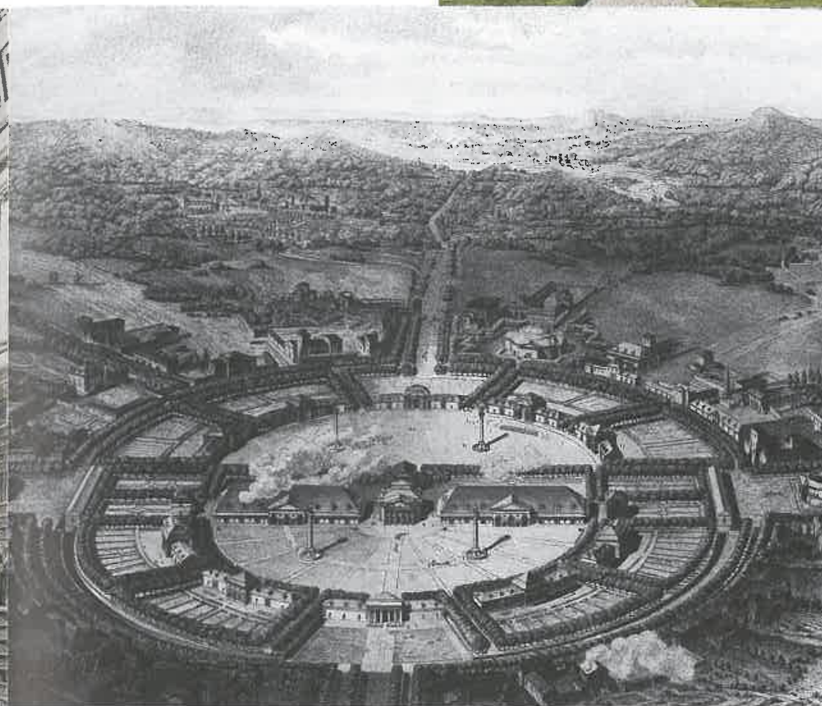
Deasupra: Etienne-Louis Boullée, *Proiect pentru o bibliotecă naţională*, 1785, desen din *Arhitecture. Essai sur l'Arte*. Paris, Biblioteca Naţională.





La stânga şi dedesubt: Etienne-Louis Boullée, *Proiect pentru un cenotaf al lui Newton*, 1784, desene din *Arhitecture. Essai sur l'Arte*. Paris, Biblioteca Naţională. Marea sferă centrală urma să aibă o înălţime de 150 de metri.

La stânga: Etienne-Louis Boullée, *Bazilică*, cca 1786, desen din *Arhitecture. Essai sur l'Arte*. Paris, Biblioteca Naţională.



Dedesubt: Claude-Nicolas Ledoux, *Perspectivă descendentă a oraşului ideal al salinelor din Chaux*, 1775–1779.



La stânga: Claude-Nicolas Ledoux, *Uşă cu grotă din oraşul ideal al salinelor*, 1775–1779. Chaux (Arc-et-Senans, Franţa).



Dedesubt: Claude-Nicolas Ledoux, *Pavilionul Conducerii*, 1775–1779. Chaux (Arc-et-Senans, Franţa).

● ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

Idealul raţionalităţii, care are drept rezultat adoptarea formelor geometrice simple şi regulate, se îmbină la Boullée cu pasiunea pentru gigantic şi spectaculos care, paradoxal, transformă rigoarea glacială a raţiunii într-un vis fantastic, vizionar. De aceea, Boullée, născut la Paris, în 1728, a construit destul de puţin (printre operele care s-au păstrat se numără Hôtel Alexandre, din Paris, 1766–1768), preferând să-şi încredinţeze proiectele tratatului *Arhitecture. Essai sur l'Art*, nepublicat până în anul 1953, în care era teoretizată o arhitectură raţională, bazată pe figuri simple şi universale care trimiteau la formele ideale şi, prin urmare, morale ale unui univers iluministic al arhetipurilor. În ciuda producţiei destul de scăzute şi a faptului că tratatul a rămas necunoscut, Boullée şi-a influenţat semnificativ contemporanii, începând cu elevul său, Jean-Nicolas-Louis Durand, şi sfârşind cu Latrobe. A murit în anul 1799.

● CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

Născut la Dormans-sur-Marne, în 1736, Ledoux s-a format la Paris, dar a fost influenţat destul de puternic de universul vizionar al lui Giovanni Battista Piranesi. A construit mult mai mult decât Boullée.

Din păcate însă, operele sale cele mai valoroase au fost demolate. În 1773 a devenit *arhitecte du roi*, numire care i-a stimulat fantezia, după cum o demonstrează proiectele pentru oraşul ideal, realizate între 1794 şi 1804.

Adept, ca şi Boullée, al unei abordări „geometrice", a teoretizat o arhitectură care să poată fi în acelaşi timp expresivă, concretizată în opere care – aşa cum le defineşte el – să fie *parlantes*, adică, prin forma lor, să evoce funcţiunea.

Giacomo Quarenghi



Deasupra: *Intrarea în Banca de Stat din Sankt Petersburg (1783–1790) într-o fotografie de epocă.* Numit şi „Palatul de marmură", edificiul găzduieşte astăzi Muzeul Lenin.



Deasupra: *Acuarelă înfăţişând Marea Sală a Palatului de Iarnă din Sankt Petersburg*, începutul secolului al XIX-lea. Acuarela prezintă înfăţişarea iniţială a Marii Săli (sau Sala lui Nicolae), proiectată de Giacomo Quarenghi în 1780 şi reconstruită de Vassili Stasov după incendiul din 1837.

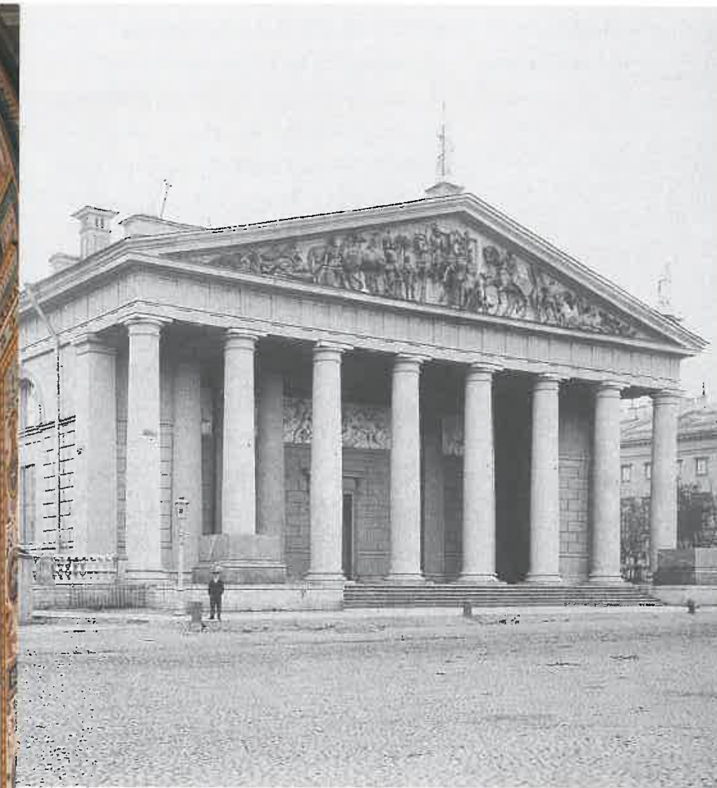
Scena pe care a operat Giacomo Quarenghi este Rusia din vremea Ecaterinei a II-a (1729–1796), soţia ţarului Petru al III-lea, ucis în 1745. Deşi considerată de restul Europei o mare putere, Rusia era o naţiune înapoiată, cu o economie latifundiară bazată pe agricultură, care iniţiase însă un proces de modernizare datorită acţiunii ferme a lui Petru I cel Mare. Ecaterina a II-a, bănuită că l-ar fi plătit pe asasinul soţului său, a continuat să guverneze în acelaşi sens. Femeie exuberantă (i-au fost atribuiţi mulţi favoriţi), foarte inteligentă şi lipsită de scrupule, s-a înconjurat de artişti, literaţi şi intelectuali care susţineau gândirea iluministă. În timpul domniei sale au fost fondate Universitatea din Moscova (1755) şi Academia de Arte Plastice (1758) care s-au adăugat la mai vechea Academie a Ştiinţelor, creată în 1725. În ciuda fervorii acestei activităţi intelectuale care-şi va arăta roadele de abia în secolul următor, Rusia din vremea Ecaterinei a II-a privea încă spre Europa ca spre un model de urmat, motiv pentru care nu se putea să nu găzduiască artişti şi intelectuali străini, umplându-i de aur. Quarenghi s-a numărat printre aceşti aleşi ai sorţii, între care italienii ocupau un loc special, contribuind decisiv la reconstrucţia oraşelor mai noi sau mai vechi, care, astfel, căpătau un chip nou, mai apropiat de cel al marilor capitale europene, precum Parisul şi Roma, iar în anumite privinţe, chiar mai grandios.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Născut în Valle Imagna, nu departe de Bergamo, în 1744, Giacomo Quarenghi şi-a început cariera de artist ca pictor ucenic. După ce a împlinit nouăsprezece ani, a plecat la Roma unde a frecventat şcoala lui Mengs şi Pozzi, însuşindu-şi bazele teoretice ale neoclasicismului. La scurt timp a început să se intereseze de arhitectură şi a studiat, aşa cum se obişnuia pe atunci, monumentele clasice. A călătorit şi în alte oraşe, fiind interesat de operele lui Bramante, Antonio da Sangallo cel Tânăr şi, în primul rând, Palladio, care i-a influenţat stilul în mod decisiv. Cu toate acestea, a preluat de la Boullée şi Ledoux lecţia simplităţii geometrice. Una dintre primele sale lucrări importante a fost Biserica Santa Scolastica din Subiaco. Soarta sa avea să se schimbe atunci când baronul Grimm, ministru al Ecaterinei a II-a, i-a cerut să se mute la Sankt Petersburg. Quarenghi a acceptat cu plăcere, devenind în 1779 arhitect al Curţii. Contribuţia sa la noua structură urbanistică a oraşului a fost decisivă. Iniţial a fost chemat pentru a moderniza stilistic Palatul de Iarnă, construit de italianul Rastrelli (p. 151). În acelaşi spirit a realizat Teatrul Ermitaj, inspirat de Teatrul Olimpic din Vicenza, proiectat de Palladio (p. 55). Un edificiu care îi aparţine integral este Banca de Stat, cu o înfăţişare palladiană şi o decoraţie sobră, deşi realizată cu marmură policromă. Vădind aceeaşi grijă pentru proporţie şi pentru armonie, Quarenghi a proiectat Academia de Ştiinţe şi o serie de locuinţe private. A avut comenzi importante şi la Moscova (ca, de exemplu, Palatul Berborodko), despre care a scris într-un volum care cuprinde toate proiectele sale. A murit la Sankt Petersburg, în 1817.



La dreapta: *„Logiile lui Rafael" la Sankt Petersburg (1783–1792) într-o acuarelă de Konstantin Ukhtomsky*, 1860. În 1783, Quarenghi a fost însărcinat să realizeze la Sankt Petersburg, într-o încăpere de lângă teatrul pe care tot el îl executase, o copie a Logiilor vaticane (p. 295). Proiectul fusese deja iniţiat în 1780 de un grup de artişti (conduşi de Christopher Unterberger), însărcinaţi de Ecaterina a II-a să copieze cu fidelitate frescele vaticane realizate de Rafael şi atelierul său.



Deasupra: *O fotografie de epocă înfăţişând manejul regimentului de cavalerie la Sankt Petersburg.*

Giuseppe Valadier



Arcul lui Titus la Roma, așa cum se prezintă astăzi, după restaurarea executată de Giuseppe Valadier.

Jos și la dreapta: Giuseppe Valadier, *Casa Valadier la Pincio*, 1810–1818. Roma.

Este cel mai important arhitect italian din perioada neoclasicismului. A lucrat cu precădere în Statul papal și a avut meritul de a reînnoi limbajul arhitectural italian, apropiindu-l de cel al marilor națiuni din acea vreme; s-a detașat, așadar, de revenirea la secolul al XVI-lea care îl pasionase pe Pius al VI-lea Braschi (mort în 1799) și care a cunoscut în arhitectul Cosimo Morelli din Imola (1732–1812) exponentul său cel mai de seamă. Nu întâmplător, toate operele importante ale lui Valadier aparțin noului secol. Deși era în deplin acord cu clasa politică a vremii (cea sacerdotală și cea a nobilimii papale), influențat de personalitatea lui Carlo Marchionni, dar atent și la noutățile propuse de Quarenghi sau la principiile promovate de Francesco Milizia (p. 146), Valadier nu numai că a reușit să impună principiile neoclasicismului, ce puteau fi suspectate de o ideologie iluministă, dar s-a arătat sensibil și la revenirea acelui clasicism roman atât de îndrăgit de adepții Revoluției Franceze.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Arheolog, arhitect și urbanist, Giuseppe Valadier s-a născut la Roma în 1762. Tatăl său, Luigi, apreciat sculptor și aurar roman, lucra în strânsă legătură cu Curia. Se cunosc puține în legătură cu educația sa. În mod sigur a fost un copil precoce. La numai unsprezece ani a conceput și semnat un relief în Capela Cybo din Piața del Popolo, la Roma, iar doi ani mai târziu a participat la concursul pentru amenajarea Bisericii San Salvatore in Lauro, tot la Roma. A studiat apoi cu Girolamo Toma, care l-a învățat matematica și geometria descriptivă.

În 1781 a fost angajat la San Pietro, cu titlul de arhitect al Sacrelor Palate Apostolice, în subordinea arhitectului Carlo Marchioni (1702–1786). La un an după moartea acestuia, a devenit arhitect oficial și asistent la realizarea Catedralei San Pietro. Din acest moment, a început să primească lucrări de mare prestigiu. Pius al VI-lea i-a încredințat amenajarea domului din Spoleto (din 1785) și reconstrucția domului din Urbino, grav avariat în urma cutremurelor din 1781 și 1787. Spirit versatil și geniu strălucit, a fost angajat pentru a încerca o asanare în Agro Pontino și pentru a evalua pagubele produse de cutremure în Romagna. Dintre primele sale opere romane de marcă trebuie menționată Biserica San Pantaleo, reamenajată la dorința ducelui Giovanni Torlonia care i-a cerut lui Valadier să proiecteze fațada acesteia. Arhitectul roman s-a dedicat curând și unor probleme urbanistice, concepând o primă sistematizare pentru Via Flaminia (1805) și apoi promenada Forurilor imperiale (1811).

Pasionat de antichitățile romane, a restaurat Ponte Milvio (1805) și Arcul lui Titus (1811). În 1819 a realizat Teatrul Valle, de o eleganță remarcabilă, care funcționează și astăzi în condiții perfecte. Tot lui îi aparține și Biserica San Rocco, situată în apropierea Portului Ripetta, a cărei fațadă (1833), prezentând un singur ordin de lezene corintice, se inspiră din Biserica San Giorgio Maggiore, realizată de Palladio la Veneția. Ca urbanist, a reușit să sistematizeze piața aflată în fața Bisericii San Giovanni in Laterano și grădinile anexe.

Cu toate acestea, opera cea mai importantă de care se leagă mare parte din faima sa este restructurarea Pieței del Popolo, menită să încheie acea amplă lucrare de sistematizare începută cu noua structură conferită Viei Flaminia. Inițial, piața avea un perimetru trapezoidal pe care Valadier s-a gândit la început să-l păstreze. Prezența Grădinilor del Pincio i-a sugerat, însă, să deschidă spațiul în formă de elipsă pentru a crea unul mai complex articulat.

Dedesubt: Giuseppe Valadier, *Fațada Bisericii San Pantaleo*, 1806. Roma. Fațada este împărțită în două registre de o friză din stuc realizată de Pietro Aureli. Registrul superior, încununat de un fronton dantelat, este dominat de o mare fereastră încadrată de o lunetă falsă. Dedesubt se află poarta, cu timpanul flancat de două coloane în stil ionic. Fațada este din bosaj.



Piața del Popolo – vedere dinspre Pincio, într-o acuarelă din secolul al XIX-lea. Restaurată cu ocazia Jubileului din anul 2000, piața și-a recăpătat vechea strălucire. Valadier a început să studieze soluțiile de restructurare în 1793. La început, prevăzuse o lungă suită de edificii cu un ordin dublu de coloane. Proiectul definitiv, care se regăsește în înfățișarea actuală a pieței, a fost aprobat în 1816. Parcul Pincio, conceput de același arhitect, a fost realizat între 1810 și 1818. Valadier a fost întotdeauna foarte atent la potențialul grădinilor ca resursă arhitecturală.





John Nash



Claude Lorrain, *Vedere a templului din Delfi cu procesiune*, 1650. Roma. Galeria Doria Pamphili.

Reflecția asupra raportului dintre artă și natură traversează istoria artei și arhitecturii, dar în Anglia secolului al XVIII-lea aceasta va fi formalizată explicit în enunțarea poeticii pitorescului. Genul pitoresc, dezvoltat și în Franța ca o tendință a rococoului, a încercat să promoveze neregularitatea plăcută, privită ca sinonim al vitalității creatoare a naturii. Se naște, astfel, ideea unei naturi „educate", capabile să pară spontană, dar fără a fi astfel, fiind epurată de aspectele neplăcute pe care le conține adesea realitatea.

Expresia cea mai elocventă a pitorescului trebuie căutată în arhitectura grădinilor engleze din secolele XVIII–XIX. Puncte de referință și surse de inspirație au fost operele marilor pictori francezi din secolul al XVII-lea, precum Nicolas Poussin și Claude Lorrain, care au contribuit în mod decisiv la dezvoltarea unei noi sensibilități peisagiste.

Mulți arhitecți au fost fascinați de această problematică. Este de ajuns să amintim contribuția lui William Kent (1685–1748) și pe cea a prietenului și discipolului său, Lancelot Brown (1716–1783), cunoscut sub numele de Capability Brown. Kent și Brown pot fi considerați inițiatorii grădinii englezești (*Landscape garden*), caracterizate de pâlcuri de pădure, câmpii ondulate și mici lacuri (p. 39). John Nash s-a născut și s-a format în acest climat cultural, chiar dacă activității sale de arhitect peisagist i se adaugă și cea de remarcabil urbanist.

● VIAȚA ȘI OPERELE

John Nash s-a născut la Londra, în 1752. A studiat în capitală cu Robert Taylor (1714–1788), exponent de seamă al curentului neopalladian, foarte apreciat atunci în Marea Britanie. Încurajat de primele sale succese, Nash a început să lucreze pe cont propriu când nu împlinise încă 30 de ani. Firma sa a dat însă faliment, fapt ce l-a obligat să se asocieze cu arhitectul de grădini Humphrey Repton (1752–1818); împreună cu acesta a constituit, în 1783, o asociație de succes pentru construirea de case de vacanță pentru burghezia înstărită și pentru nobili. Printre cele mai faimoase creații ale sale se numără Pavilionul Regal de la Brighton (p. 162), construit în 1818. Acesta îmbină un stil mogul, aproape fantastic, cu aspecte derivate dintr-un alt stil chinezesc la fel de fantezist, mai ales pentru interioare. Rațiunea succesului unor asemenea operații poate fi pusă, desigur, pe seama interesului pentru exotic, care la rândul său trebuie privit ca rezultat al contactelor comerciale, dar și culturale, cu acele zone îndepărtate ale lumii. În plus, expansiunea colonială engleză facilita relația cu realități artistice atât de variate, care, odată transportate în Occident, stârneau curiozitatea. Dar marea ocazie a carierei lui John Nash este sarcina de a proiecta la Londra elegantul cartier rezidențial Regent's Park (p. 159) care îi fusese încredințată de prințul de Wales, viitorul George al IV-lea (1820–1830). Această importantă intervenție reiterează tema centrală a experimentelor arhitectonice ale lui Nash: pitorescul. În jurul unei suprafețe de parcuri și grădini (parc inaugurat în 1838) care depășea 18 hectare se întinde un bulevard lung de peste trei kilometri, flancat, pe laturile dinspre sud și est, de *Terraces*, palate în stil neoclasic pur care, la acea vreme, au dat un chip nou capitalei engleze.



Coridorul „chinezesc" din Pavilionul Regal realizat de John Nash la Brighton, într-o acuarelă din epocă.



La dreapta: *Vedere aeriană a Castelului Warwick și a grădinii proiectate de Capability Brown*, 1750. Warwick (Anglia).





La stânga: John Nash, *Interior în trômpe-l'oeil*, 1798. Grosvenor Priory (Southgate, Londra). Pentru Breakfast Room din vila neoclasică din Grosvenor Priory, Nash a conceput un decor iluzionist care recreează interiorul unei colivii.

Deasupra: John Nash, *Nash Terraces*, 1825. Regent's Park (Langham Place, Londra). Nash folosește deja stilul arhitectural ca pe un limbaj ce poate fi modificat în funcție de necesități.

Giuseppe Sacconi şi il Vittoriano

Ar fi dificil să identificăm un monument atât de criticat ca il Vittoriano din Roma, proiectat de Giuseppe Sacconi şi cunoscut mai bine sub numele de Monumentul Soldatului Necunoscut sau Altarul Patriei. Este de ajuns să amintim că a fost comparat cu o vespasiană futil de pompoasă (de Giovanni Papini) sau cu o maşină de scris. Tocmai acest aspect ne ajută să ne dăm seama cât de rapid a evoluat gustul, inclusiv în arhitectură, în primul deceniu al secolului XX.

Efectul creat de construcţie la inaugurarea acesteia a fost, desigur, cel al unei descoperiri arheologice. Pe vremea când începuse construcţia acestuia, în 1885, la Paris erau ridicate în slăvi sonorităţile armonioase pe care le emana Opera, terminată în 1874: cu alte cuvinte, il Vittoriano era în consonanţă, dacă nu cu avangarda, cel puţin cu opţiunile stilistice ale acelei epoci. În 1911, când a fost arătat publicului şi autorităţilor, climatul se schimbase destul de mult. Italia trăia în plin sezon futurist. Picasso pictase deja *Domnişoarele din Avignon*, iar arhitectura la modă era cea proiectată de Adolf Loos. Este lesne de înţeles, aşadar, aprecierea ireverenţioasă a lui Papini, publicată în 1913, în revista *Lacerba*.

● GIUSEPPE SACCONI

Născut la Montalto (Marche), în anul 1854, Giuseppe Sacconi a câştigat concursul pentru monumentul închinat lui Victor Emanuel al II-lea, cu care a debutat de altfel cariera sa de arhitect. Sacconi aparţine acelei generaţii de arhitecţi capabili să folosească stilul ca pe o haină: câte una pentru fiecare ocazie. Astfel, nu i-a fost dificil să treacă de la formele clasice şi albe ale monumentului il Vittoriano la imitarea Palatului Barbo (p. 19), în stilul secolului al XV-lea, pentru a realiza sediul companiei Assicurazioni Generali. Alegerea fusese oarecum forţată şi viza crearea unui decor simetric pe latura opusă a pieţei, special creată pentru a găzdui monumentul închinat lui Victor Emanuel al II-lea, fiind demolat un grup de case din epoci diferite. Sacconi a fost şi urbanist, din moment ce a dat o nouă înfăţişare centrului oraşului, realizând o piaţă nouă şi decorurile de fundal pentru aceasta. Câştigarea concursului i-a prilejuit şi alte comenzi importante, precum mormântul lui Umberto I, în Pantheon, şi ultima lucrare pe care a supravegheat-o: Capela expiatorie din Monza. Polemicile stârnite de il Vittoriano l-au făcut să se sinucidă, în 1905, la vârsta de 50 de ani.

● MONUMENTUL LUI VICTOR EMANUEL AL II-LEA

Pentru a înţelege climatul în care s-a născut il Vittoriano, este suficient să-i comparăm înfăţişarea cu una din primele opere ale lui Gustav Klimt, legată încă de celebrarea romanităţii. Se justifică, aşadar, alegerea marmurii strălucitoare de Botticino (în provincia Brescia) pentru realizarea monumentului, considerată cea mai potrivită pentru a evoca fastul de odinioară al Romei. Construit în jurul statuii ecvestre din bronz a lui Victor Emanuel al II-lea, grandiosul edificiu se structurează ca un mare C, pe fundal înălţându-se colonada porticului superior. Pe marginile laterale se află două grupuri statuare din bronz care reprezintă *Gândul* şi *Acţiunea*. În partea de jos, două grupuri din bronz cu *Victoriile înaripate*. Pe exterior, pe cele două laturi ale scării monumentale, se află statuile *Mării Adriatice* şi a *Mării Tireniene*.



Gustav Klimt, *Teatrul din Taormina*, decoraţie a plafonului din Burgtheater, 1886–1888. Viena. Edificiul din marmură albă de pe fundal aminteşte destul de bine tipologia stilistică folosită pentru il Vittoriano. În consonanţă cu gustul epocii este şi asocierea dintre marmură şi bronz.



Giuseppe Sacconi, *Vedere în racursi a Monumentului lui Victor Emanuel al II-lea*, 1885–1911. Roma



Giuseppe Sacconi, *Monumentul lui Victor Emanuel al II-lea*, 1885–1911. Roma. Pentru realizarea monumentului, a fost necesară mutarea micii Biserici Santa Rita, construită de Carlo Fontana (1665), şi a *Viridarium*-ului Palatului Barbo.



Giuseppe Sacconi, *Interiorul porticului superior al Monumentului lui Victor Emanuel al II-lea*, 1885–1911. Roma.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc



Deasupra: *Vedere a citadelei*, restaurată începând cu anul 1849. Carcassonne (Aude, Languedoc). Citadela Carcassonne constituie exemplul cel mai semnificativ de arhitectură militară a Evului Mediu francez.

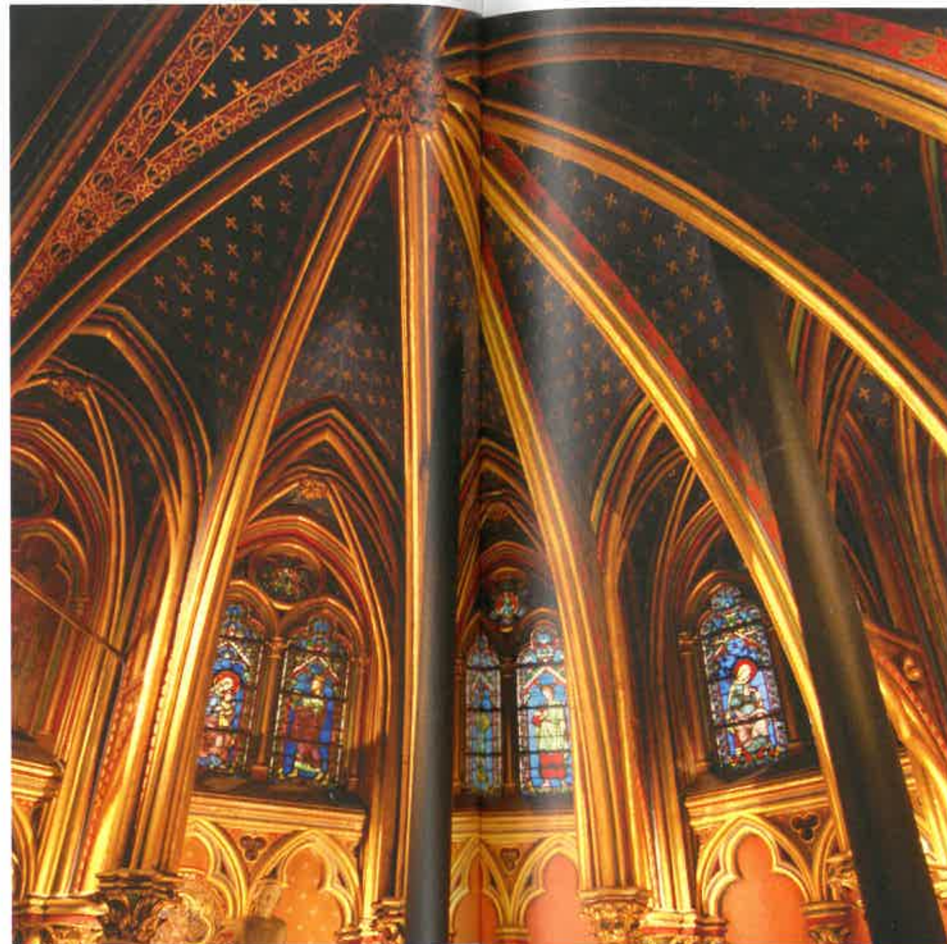


La dreapta: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Desen al faţadei restaurate a Porţii Narboneze la Carcassonne*, după 1849.

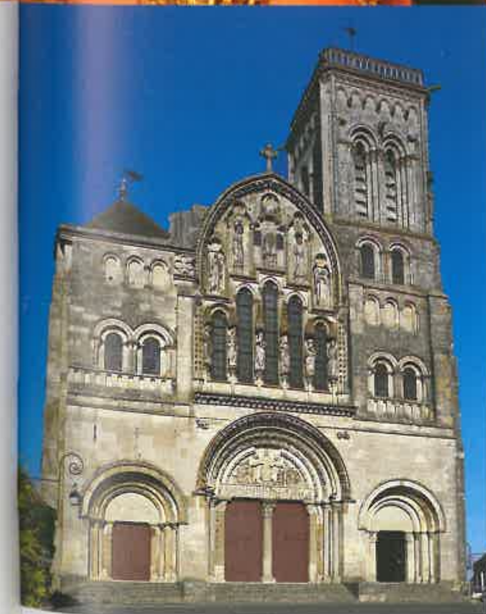
Recuperarea goticului în secolul al XIX-lea se datorează, în mare parte, personalităţii şi operei lui Viollet-le-Duc. Studiile sale au investigat aspecte diferite: de la îmbrăcăminte la bijuterii, de la unelte şi obiecte de uz casnic la mobilier şi arhitectură. Interesul pentru Evul Mediu cuprinsese, de altfel, şi cercurile pictorilor, precum cel al Nazareenilor sau cel al Prerafaeliţilor, dovadă că reînvierea goticului implica un segment important al culturii secolului al XIX-lea. Acţiunea culturală promovată de Viollet-le-Duc se compune, aşadar, din trei domenii: cel istoric-artistic, cel de restaurator şi cel de arhitect propriu-zis. Cu toate acestea, importanţa lui Viollet-le-Duc poate fi pe deplin înţeleasă numai dacă subliniem impactul învăţămintelor şi al operei sale asupra generaţiilor viitoare. Principiile sale de arhitectură gotică au influenţat formarea unor arhitecţi care, în aparenţă, nu au nimic în comun cu poetica sa: de la Victor Horta (1861–1947) şi Antoni Gaudí (1852–1926) până la Frank Lloyd Wright (1869–1959) sau Le Corbusier (1887–1965), cu toţii îndatoraţi, într-un fel sau altul, lecţiei lui Viollet-le-Duc.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Provenind dintr-o familie bogată, fiu al unui înalt funcţionar al guvernului, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc s-a născut la Paris, pe 21 ianuarie 1814. Nepot al faimosului – pe atunci – critic Etienne Jean Delécluze (1782–1863), respirase încă din sânul familiei atmosfera culturală a Franţei progresiste, foarte avansată din punct de vedere cultural. După o perioadă de ucenicie în preajma arhitecţilor Jean-Jacques Huvé (1783–1852) şi Achille Leclère (1785–1853), a călătorit în Franţa şi în Italia pentru a-şi completa pregătirea profesională. Talentul său pentru desen a fost recunoscut cu ocazia Salonului din 1834, dar aversiunea înverşunată faţă de principiile de tip clasicist promovate de Ecole des Beaux-Arts l-a împiedicat să înceapă o carieră academică, fie şi ca student. A frecventat, în schimb, Ecole des Dessins, în timp ce-şi cultiva interesul pentru arhitectura medievală şi arheologie, aducând un omagiu celor mai bune reguli ale romantismului de secol XIX. Momentul de cotitură din viaţa şi cariera sa s-a produs atunci când Prosper Mérimée (1803–1870), inspector al Monumentelor istorice, l-a însărcinat cu restaurarea, la numai douăzeci şi şase de ani, a uneia dintre cele mai importante monumente medievale de secol XII: Sainte-Madeleine din Vézelay. După aceea au urmat şi alte comenzi pentru monumente importante, precum Sainte-Chapelle din Paris, a cărei restaurare a fost începută de el însuşi, în 1840, împreună cu Jean Baptiste Lassus (1807–1857). Curând, Viollet-le-Duc va deveni cel mai bine cotat expert şi erudit în cultura medievală din Franţa, astfel încât, în 1844, i-a fost încredinţată restaurarea catedralei prin antonomază: Notre-Dame din Paris, a cărei istorie (1163–1320) fusese romanţată în 1831 de Victor Hugo. Cea mai anevoioasă operă de restaurare primită de arhitectul francez a fost reconstituirea zidurilor de incintă de la Carcassonne, începând cu anul 1849, an în care a restaurat şi catedrala din Amiens. Viollet-le-Duc şi-a încredinţat ideile unor dicţionare voluminoase, considerate, ani de-a rândul, cele mai bune studii de artă medievală (în special *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854–1868). La acea vreme însă, convingerile sale au stârnit ostilitatea mediilor clasiciste, obligându-l să părăsească, în 1864, Catedra de Istoria Artei de la Ecole des Beaux-Arts. A murit la Lausanne, în 1879.



Dedesubt: *Interiorul Bisericii Sainte-Chapelle*, restaurată în 1840. Paris.



Jos: *Faţada Bisericii Madeleine*, restaurată în 1840. Vézelay (Yvonne, Bourgogne).



La stânga: Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Gargue în vârful turnului vestic al Catedralei Notre-Dame*, cca 1844–1864. Paris.

Jgheaburile (*garguilles*) au fost proiectate în stil neogotic de Viollet-le-Duc în cursul ambiţioasei restaurări a catedralei pariziene.



Dedesubt: *Vedere a Catedralei Notre-Dame*, restaurată în 1844. Paris.

Dedesubt:
Charles Barry şi Augustus Welby Northmore Pugin, *Palatul Parlamentului*, 1839–1888. Londra.



Dedesubt:
Augustus Welby Northmore Pugin, *Interiorul Camerei Comunelor*, reconstruită după cel de-al doilea război mondial. Londra, Palatul Parlamentului.



La dreapta:
Augustus Welby Northmore Pugin, *Scara Lorzilor*, cca 1847. Londra, Palatul Parlamentului.



La dreapta:
Augustus Welby Northmore Pugin, *Royal Gallery, Camera Lorzilor*, cca 1847. Londra, Palatul Parlamentului.



Dedesubt:
Augustus Welby Northmore Pugin, *Interiorul Camerei Lorzilor*, cca. 1847. Londra, Palatul Parlamentului.



Palatul Parlamentului din Londra

La jumătatea secolului al XIX-lea, opţiunea anticlasicistă în favoarea interesului pentru alte stiluri, precum neogoticul care se impunea, nu constituia o alegere lipsită de repercusiuni. Dovadă a acestui fapt este soarta lui Viollet-le-Duc, obligat de clasiciştii de la Ecole des Beaux-Arts să părăsească Catedra de Istoria Artei. Motivul urii faţă de stilul gotic ţinea de faptul că acceptarea necondiţionată a acestuia ar fi însemnat anularea unei certitudini împărtăşite de toţi până atunci, timp de secole, şi anume că stilul derivat din cultura greco-romană era singurul în măsură să reprezinte civilizaţia occidentală. Mai mult, acceptarea stilului clasic însemna raportarea la originile latine ale Europei, care dăduseră naştere unicului imperiu care acoperea întreaga Mediterană, Imperiul Roman, în mai multe rânduri devenit „sfânt“ (Franc, Germanic, Habsburgic, Napoleonian). Asumarea stilului gotic, în schimb, însemna adeziunea la ceea ce, într-o formulă improprie, dar ilustrativă, s-ar putea defini drept „autonomii locale“, afirmarea limbajelor şi realităţilor naţionale. Prin urmare, alegerea acestui stil pentru realizarea sediului Parlamentului Marii Britanii, la Londra, a fost o consecinţă firească. În acest caz, limbajul neogotic dobândea o valenţă politică precisă, menită să sublinieze orgoliul originilor proprii, câtuşi de puţin normande. Nu întâmplător, edificiul se înalţă pe locul vechiului palat regal, construit în secolul al XI-lea, desemnat drept sediu al Parlamentului în 1547 de Eduard al VI-lea. Distrus în 1834 de un incendiu, marele complex a fost reconstruit între 1839–1888, într-un stil gotic perpendicular, bogat decorat.

● ARHITECŢII

Opera este rodul colaborării a doi arhitecţi englezi. Charles Barry (1795–1860) a câştigat concursul organizat în 1834–1835, imediat după incendiu. În 1839 au început lucrările, iar palatul a fost inaugurat în 1852, şantierul rămânând deschis până în 1888.

Planul şi structura generală a Palatului Parlamentului îi aparţin lui Barry, care optase deja pentru stiluri diferite (ca de exemplu, Royal Institution of Fine Arts din Manchester, realizat în întregime în stil „grec“).

Finisarea şi decoraţiile au fost proiectate de Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852). Tot lui îi aparţin şi amenajarea interioară a palatului, realizarea mobilierului, a bibelourilor, până şi a călimărilor. Fiu al la fel de celebrului arhitect Augustus Charles Pugin, Welby Northmore a proiectat şi multe biserici engleze, printre care catedrala din Nottingham (1842–1844), şi a scris tratate fundamentale despre neogotic, considerat de el „stilul prin excelenţă“.

● CLĂDIREA

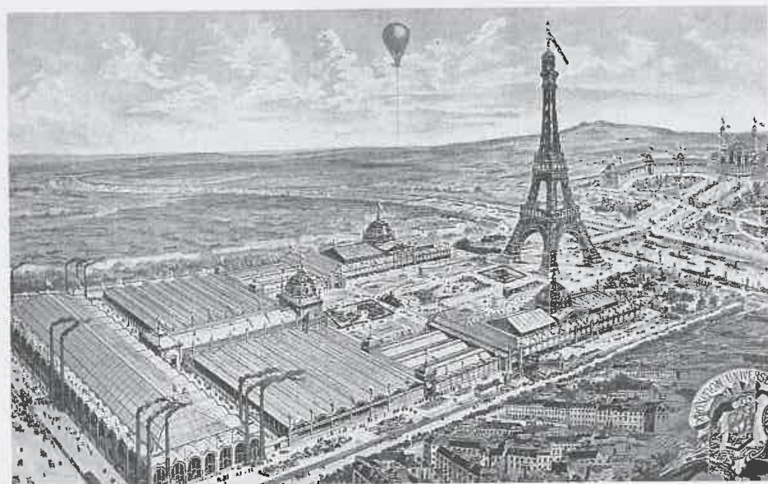
Acoperind o suprafaţă de aproape 33 000 de metri pătraţi, edificiul găzduieşte Camera Comunelor, reconstruită în urma bombardamentelor din 1941, Camera Lorzilor şi Westminster Hall, sediul Curţilor de justiţie din secolul al XIII-lea până în 1882. Planul său, aproximativ rectangular, prezintă o latură rectilinie pe Tamisa şi o latură mai dinamică care dă spre Abaţia Westminster. Prevăzut cu un Clock Tower (turn al orologiului), înalt de aproape o sută de metri, cunoscut mai bine sub numele de Big Ben (de la numele lui sir Benjamin Hall care a montat mecanismul ceasului şi carilonul acestuia), palatul are un aspect deliberat auster. Celălalt turn este Victoria Tower, înalt de peste o sută de metri, care a fost terminat în 1860, la doi ani după primul.

Gustave Eiffel



Deasupra: *Fotografia Galeriei Maşinilor la Expoziţia Universală*, Paris, 1889. Edificiul, proiectat pentru Expoziţia din 1889 de arhitectul Charles-Louis-Ferdinand Dutert (1845–1906), cu colaborarea inginerilor Contamin, Pierron şi Charton, era o construcţie îndrăzneaţă din metal şi sticlă, având 420 de metri lungime, 115 metri lăţime şi 48 metri înălţime. Pentru a privi maşinile de aproape, publicul se putea folosi de podurile mobile instalate în acest scop.

Dedesubt: *Vedere aeriană a Expoziţiei Universale într-o ilustraţie din epocă*. Graţie Turnului Eiffel şi Galeriei Maşinilor, Expoziţia Universală din 1889 a consacrat succesul arhitecturii metalice.



Destinat unei utilizări de scurtă durată, pe perioada Expoziţiei Universale din 1889, turnul proiectat de Gustave Eiffel domină şi astăzi orizontul Parisului, ca un semn macroscopic al încrederii naive în progres şi modernitate, fiind singura operă datorită căreia „*monsieur* Eiffel" a devenit cunoscut în întreaga lume.

● EXPOZIŢIILE UNIVERSALE

Inaugurate în 1851, Expoziţiile Universale caracterizează a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În secolul XX acestea se vor rări şi-şi vor pierde din valoare. Ele testau capacităţile noilor tehnologii şi le prezentau cu mândrie tuturor. În acest scop se amenajau pavilioane expoziţionale şi construcţii ilustrative extrem de complexe care durau puţin mai mult decât expoziţia. Expoziţiile au avut şi un impact semnificativ asupra posibilităţilor de a accelera tehnicile constructive, care trebuiau să se încadreze în timpul scurt avut la dispoziţie pentru amenajarea unei construcţii impunătoare, dar executată obligatoriu rapid. Aceasta a fost şi provocarea pe care a încercat să o înfrunte inginerul Eiffel: să construiască într-o perioadă relativ scurtă un turn metalic de 300 de metri înălţime. Ceea ce nu a însemnat însă şi o reducere a timpului de proiectare.

● TURNUL EIFFEL

Ideea se născuse în 1884, Gustave Eiffel încredinţând proiectul lui Nougier şi Koechlin, ingineri care lucrau la firma sa. Realizarea podurilor din fier îi obligase pe ingineri să studieze problema construirii pilonilor metalici. Cu alte cuvinte, viitorul turn s-a născut ca un experiment pentru testarea rezistenţei şi flexibilităţii materialului necesar pentru a construi un pilon gigantic. Dificultăţile întâmpinate au fost numeroase, printre care şi efectul acţiunii vântului. Soluţia acestei ultime probleme a fost cea care a determinat profilul turnului parizian: o motivaţie tehnică şi nu estetică, chiar dacă, după spusele autorului său, curbele, determinate pe baza calculelor, ar fi conferit „o mai profundă impresie de forţă şi frumuseţe". Alegerea este importantă şi reflectă acea revoluţie a metodelor de construcţie pe care arhitecţii aveau să o preia în curând de la ingineri. Valoarea revoluţionară a Turnului Eiffel decurge şi din acest fapt pe care nimeni nu a reuşit să-l surprindă pe parcursul construirii sale. Până şi scriitori precum Maupassant şi Zola l-au criticat. Mulţi ingineri i-au prezis prăbuşirea. Proprietarii de imobile din zonă au cerut despăgubiri firmei Eiffel pentru imposibilitatea de a închiria edificiile din apropiere. Lucrările au început în ianuarie 1887 şi s-au încheiat pe 15 aprilie 1889, uimindu-i pe toţi.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Gustave-Alexandre Eiffel s-a născut în 1832, la Dijon. La 18 ani şi-a luat licenţa în chimie, dar nu a exercitat niciodată această profesie: a devenit un constructor atent la noile tehnologii şi a colaborat cu multe firme din domeniu. În 1867 a creat La Maison Eiffel, societate de construcţii cu care a deschis numeroase şantiere în întreaga lume, din Mexic în Mozambic (la Maputo mai există încă gara şi insolita casă a guvernatorului care nu a fost locuită niciodată din cauza căldurii tropicale, temperatura devenind insuportabilă în interiorul clădirii executate în întregime din fier). Eiffel nu s-a limitat însă la executarea unor lucrări cu ajutorul tehnicilor tradiţionale, ci s-a folosit de ocazie pentru a pune în aplicare soluţii tehnice noi şi originale, menite să îmbunătăţească atât statica, cât şi estetica.

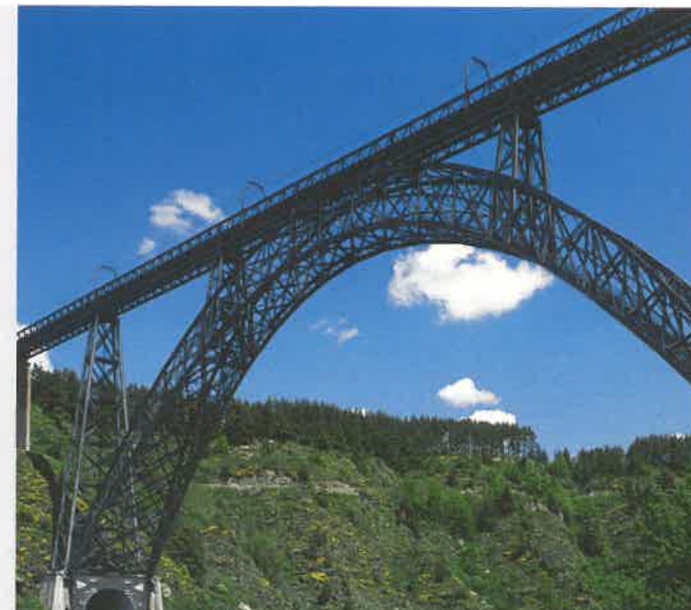


Turnul Eiffel, 1884–1889. Paris. Celebrul turn are trei niveluri şi se sprijină pe patru piloni de susţinere enormi.



La dreapta: *Turnul Eiffel în construcţie, într-o fotografie din cca 1885*. Pe fundal – Rotonda realizată de arhitectul Jean-Camille Formigé (1845–1926) în aceeaşi perioadă.

La dreapta: Gustave Eiffel, *Viaductul Garabit peste Truyère*, 1880–1884. Cantal (Alvernia, Franţa). Pentru viaduct, Eiffel a proiectat un pod cu un arc de 160 de metri, cu grinzi metalice reticulate, care oferă o rezistenţă şi o ductilitate frontală maxime şi o rezistenţă minimă la vânt.



Charles Rennie Mackintosh

La dreapta: Charles Rennie Mackintosh, *Dormitorul alb din Hill House*, 1902–1906. Helensburgh (Glasgow, Scoția). La designul țesăturilor și al îmbrăcămintei din stuc care acoperă pereții camerei și ai saloanelor, Mackintosh a fost ajutat de soția sa, Margaret MacDonald.



Charles Rennie Mackintosh, *Hill House*, 1902–1906. Helensburgh (Glasgow, Scoția). Vila se înalță pe un deal care domină Estuarul Clyde, la 23 de kilometri de Glasgow. La cererea proprietarului, Walter Blackie, Mackintosh a proiectat și grădina acesteia.



La dreapta: *Reconstituire a sufrageriei proiectate de Charles Rennie Mackintosh pentru locuința sa din 78 Southpark Avenue, în apropiere de Glasgow.*



Jos: Charles Rennie Mackintosh, *Fațada pentru Glasgow School of Art*, 1897–1909. Glasgow (Scoția). Clădirea Școlii de Artă din Glasgow, terminată în 1899, a fost extinsă între 1907–1909.



Dilema în care se zbăteau cultura și critica vremii, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, privea raportul triplu dintre industrie, meșteșug și artă. Nașterea realității industriale, în care obiectele puteau fi reproduse relativ ușor, în serie și la costuri reduse, golea obiectele de demnitatea lor, cu posibila consecință de a înrăutăți calitatea lumii, a vieții și a spiritului uman. Așa gândea, cel puțin, William Morris care, începând din 1861, în propria sa firmă de mobilier, a încercat să ridice nivelul artizanatului artistic, combinându-l cu exigențele producției industriale. Așa s-a născut mișcarea *Arts and Crafts* care a avut un puternic ecou în toată Europa. Deosebit de sensibil la această problematică se va arăta belgianul Henry van de Velde care optase pentru *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală), ce reunea toate formele de expresie: arhitecturală, picturală, sculpturală. În acest climat trebuie încadrată și evoluția scoțianului Mackintosh. Dar este necesar să ținem cont că în Marea Britanie, la sfârșitul secolului al XIX-lea, experiențele vieneze ale mișcării *Art Nouveau* erau privite cu oarecare suspiciune, fiind încă prea mult legate de dimensiunea estetizantă a problemei, anticipând astfel o poziție pe care avea să o adopte chiar Van de Velde care, într-o scriere a sa din 1924, prevedea „o estetică raționalizată", în care frumusețea și forma să fie „imunizate împotriva infecțiilor recurente ale periculosului parazit, fantezia". Mackintosh a reprezentat, astfel, versiunea engleză a esteticii promovate de *Art Nouveau: Modern Style* (p. 165).

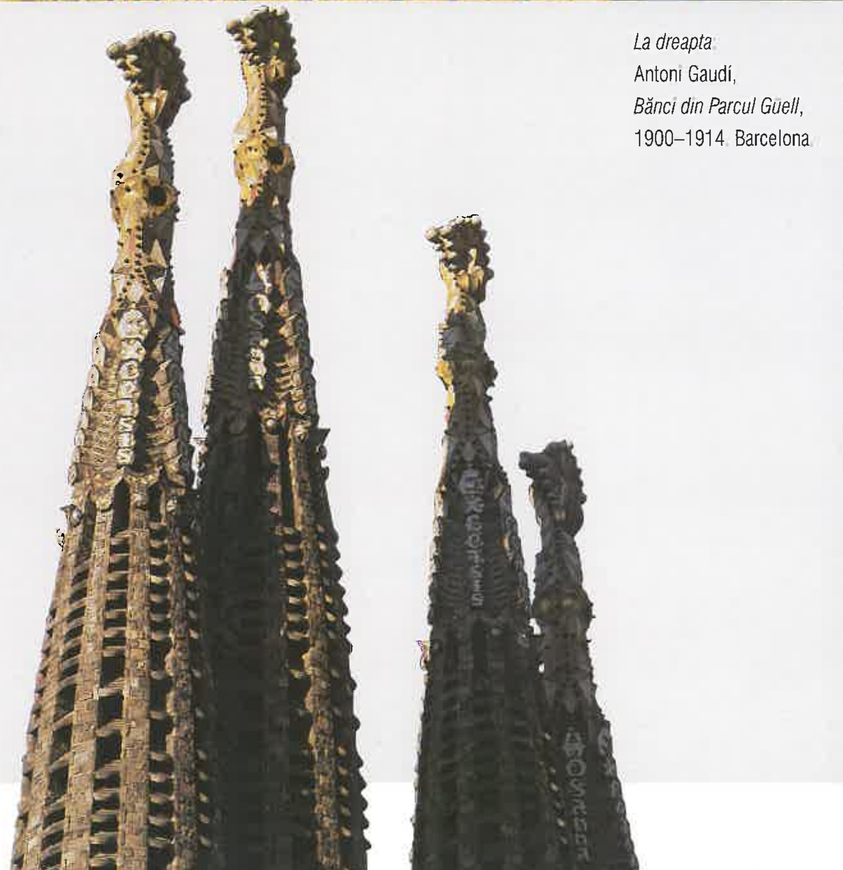
● VIAȚA ȘI OPERELE

Născut la Glasgow în 1868, Charles Rennie Mackintosh a studiat arhitectura la Școala de Artă din orașul natal, împotriva voinței familiei. Din 1884 în 1889 a urmat cursurile serale, lucrând ziua în atelierul arhitectului Hutchinson. Din anii studenției datează prietenia sa profundă cu Henry MacNeir și cu surorile Frances și Margaret MacDonald care aveau să le devină soții. Cei patru aveau în comun și interese profesionale, iar ca artiști și pictori au constituit grupul „The Four", obținând un oarecare succes. La 21 de ani, Charles a câștigat o bursă de studiu care i-a permis să călătorească prin Europa și să-și îmbunătățească nivelul profesional. La întoarcerea în Marea Britanie a reușit să se angajeze la atelierul arhitecților Honeyman & Keppie, devenind, în 1894, asociatul acestora. În 1896, „The Four" a fost invitat la Londra, la expoziția grupului *Arts and Crafts:* opera lor a stârnit un interes remarcabil. În 1897, Mackintosh a câștigat concursul pentru noua Școală de Artă din Glasgow, proiectată conform unui riguros principiu raționalist care anticipează, cu forme stilistice diverse, ideile promovate de Bauhaus la Weimar. Prezența pieselor de mobilier proiectate de Mackintosh în stilul *Sezession*, în 1900, și apoi la Expoziția Universală de la Torino, în 1901, a asigurat notorietatea arhitectului englez care a primit noi comenzi: în mod special, Hill House din Glasgow, considerată cea mai importantă operă a sa datorită armoniei dintre proiectul de arhitectură și mobilierul proiectat și realizat de el. A murit la Londra, în 1928.

Antoni Gaudí



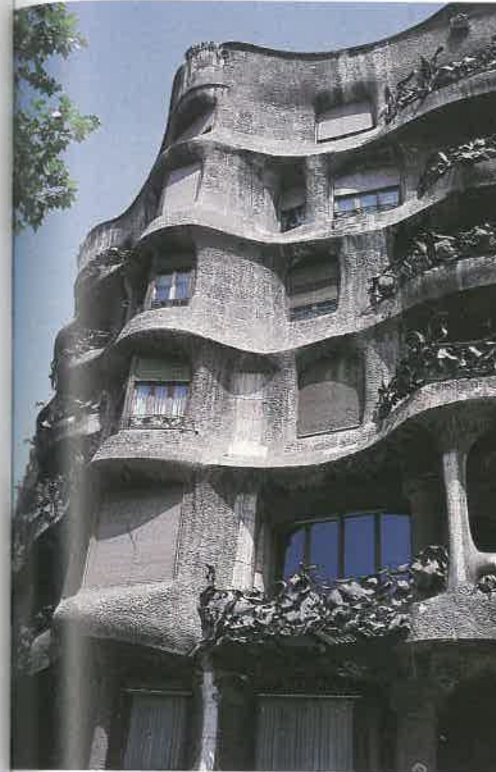
Dacă definițiile stilistice au și rolul de a favoriza reordonarea și „catalogarea" evenimentelor artistice dintr-o anumită perioadă astfel încât să poată fi istoricizate, unii artiști și arhitecți nu pot fi încadrați în nici o mișcare. Este și cazul lui Antoni Gaudí, a cărui operă este unică în istoria arhitecturii. Deși se consideră că arhitectul catalan ar aparține mișcării *Art Nouveau,* soluțiile sale stilistice anticipează aspecte ale expresionismului. Este de ajuns să comparăm ferestrele Casei Batlló din Barcelona cu una dintre schițele executate de Mendelsohn pentru proiectul Turnului Einstein (p. 173) pentru a realiza acest lucru. Dincolo de diferențele aferente, se poate remarca o afinitate stilistică în folosirea liniei agresive și incisive pe care numai fantezia exuberantă a lui Gaudí reușește să o îndulcească și să o facă mai jucăușă. Universul formelor propuse se vădește a fi dator și neogoticului lui Viollet-le-Duc, Gaudí formându-și gustul și sensibilitatea studiindu-i cărțile. O demonstrează și lucrarea care poate fi considerată capodopera sa, Sagrada Familia din Barcelona, la care a lucrat cu asiduitate în ultima parte a vieții. Planul gotic preexistent a fost complet revoluționat de o fantezie năvalnică care nu ezită să contorsioneze formele și pinaclurile ca și cum ar fi făcute din nisip colorat. De altfel, prin aspectul său, catedrala amintește de construcțiile din nisip și apă pe care le fac copiii pe malul mării. Aparatul ingineresc folosit de Gaudí este însă extrem de rafinat, obținând astfel efecte independente, în aparență, de legile staticii. Una dintre cele mai îndrăznețe soluții tehnice este utilizarea coloanelor înclinate, capabile să preia masa și împingerile fără să recurgă la arce butante. O altă trăsătură specifică operelor lui Gaudí este caracterul pitoresc, realizat printr-o redare diafană și învăluitoare a volumelor și prin utilizarea unor materiale simple, dar foarte colorate, capabile să transfigureze suprafețele deja vibrante și sonore. Această sensibilitate își are sursele și în lecția lui John Ruskin și în mișcarea *Arts and Crafts.*



Deasupra și la dreapta: Antoni Gaudí, *Detaliu cu pinaclurile Catedralei Sagrada Familia*, 1883–1926. Barcelona. În reinterpretarea pinaclurilor gotice este evidentă lecția lui Borromini.



La dreapta: Antoni Gaudí, *Bănci din Parcul Güell*, 1900–1914. Barcelona.



Dedesubt: Antoni Gaudí, *Detaliu al fațadei Casei Milà,* 1905–1910. Barcelona.



La dreapta: Erich Mendelsohn, *Desen pentru Einsteinturm (Turnul lui Einstein) la Potsdam,* cca 1919.



Deasupra: Antoni Gaudí, *Detaliu al fațadei Casei Batlló*, 1905. Barcelona. Casa Batlló se află de-a lungul Passeig de Gracia, în așa-numitul „Măr al Discordiei" (*Manzana de la Discordia*).

● VIAȚA ȘI OPERELE

Provenind dintr-o familie de meșteșugari (de la tatăl său, căldărar, a deprins o îndemânare ieșită din comun), Antoni Gaudí i Cornet s-a născut la Reus, în Catalunia, în 1852. A studiat arhitectura la Academia din Barcelona.

Conturarea poeticii sale complexe se datorează frecventării cursurilor de filozofie estetică romantică și studierii textelor lui Viollet-le-Duc. Gaudí a devenit protejatul contelui Güell, un industriaș cult și avut care avea să fie unul dintre primii clienți ai săi, pentru care a realizat palatul (1885–1889) și mai ales Parcul Güell, îmbrăcat în întregime în ceramică. Fantezia sa neînfrânată a știut să se adapteze, fără a se trăda, și unor lucrări de tip tradițional, pe care le-a interpretat într-un mod deosebit de original și aproape imposibil de repetat. Un exemplu îl constituie Casa Milà, care modifică în întregime estetica blocului de apartamente.

În 1882, i-a fost încredințată sarcina de a finaliza Sagrada Familia, începută într-un stil neogotic tradițional. A lucrat la aceasta până la sfârșitul vieții, fără a reuși să o termine. A murit în 1926.

Antonio Sant'Elia



Nimic din tot ce a fost proiectat, imaginat şi desenat de Antonio Sant'Elia nu a fost construit, cu excepţia Vilei Elisi la San Maurizio, în apropiere de Como, care poartă încă urmele *Sezession*. Nu a fost vorba nici de rea-voinţa clienţilor, nici de neînţelegerea epocii faţă de capacitatea sa creatoare: a fost pur şi simplu lipsa timpului deoarece Sant'Elia a murit la numai douăzeci şi opt de ani, în primul război mondial. Deşi evoluţia sa artistică a fost atât de scurtă şi fragilă, acele mari idei, încredinţate numai creionului, culorilor şi hârtiei, au avut un ecou profund în formarea conştiinţei şi esteticii arhitecturale ale noului secol. Sant'Elia aderase de timpuriu la mişcarea futuristă, după o perioadă *liberty* cu rol mai degrabă formativ. De altfel, el este şi autorul *Manifestului arhitecturii futuriste* pe care îl propunem în aceste pagini în versiunea sa revizuită, cu adăugirile lui Marinetti. Încă din prima frază, Sant'Elia situează nucleul chestiunii ca răspuns la experienţa *liberty:* „Problema arhitecturii moderne nu este o problemă de restructurare a liniei. Nu este vorba de găsirea unor noi contururi, a unor noi modalităţi de încadrare a uşilor şi ferestrelor, de a înlocui coloanele, pilaştrii, mensolele cu cariatide, cu muscoi, cu broaşte [trimitere evidentă la decoraţiile stil *liberty]*; nu înseamnă să laşi faţada din cărămidă aparentă sau să o văruieşti sau să o îmbraci cu piatră; nu este vorba, într-un cuvânt, de a stabili diferenţe formale între clădirea veche şi cea nouă, ci de a crea în întregime casa nouă, construită prin acumularea resurselor ştiinţei şi tehnicii [...] determinând noi forme, noi linii, o nouă raţiune de a fi numai în condiţiile speciale ale vieţii moderne."

Cu alte cuvinte, „casa nouă", propusă ca imagine prin excelenţă a noii arhitecturi, trebuie să fie „fiica" acestei noi ere, să reflecte schimbarea intimă adusă de aceasta şi nu se poate limita doar să apară modernă numai pentru că ferestrele sunt ovale şi nu dreptunghiulare. Şi pentru că noua epocă nu este comparabilă cu precedentele, nici arhitectura nu se va inspira din vreo tradiţie. Numai ştiinţa şi tehnica îi vor fi călăuze. Astfel, Sant'Elia continuă: „Această arhitectură nu poate fi supusă în mod natural nici unei legi de continuitate istorică. Ea trebuie să fie nouă aşa cum noi sunt starea noastră de spirit şi contingenţele momentului nostru istoric." Sant'Elia vede o cezură între continuitatea secolelor trecute (care s-ar putea, de altfel, considera o „variaţiune pe aceeaşi temă" a stilurilor) şi momentul istoric pe care îl trăieşte, unde „perfecţionarea mijloacelor mecanice, folosirea raţională şi ştiinţifică a materialului" deschid o nouă eră în arta de a construi. Este poate primul care a interpretat momentul istoric cu atâta luciditate, încât să anticipeze poziţia lui Le Corbusier şi a lui Gropius, chiar dacă desenele sale nu sunt în măsură să ofere soluţii complete. În ciuda sentimentului monumentalităţii, acestea resimt încă climatul primului deceniu al secolului XX după stilul *Sezession*.



● VIAŢA

Antonio Sant'Elia s-a născut în 1888 la Como, unde a urmat şcoala tehnică. De la vârsta de şaptesprezece ani a lucrat ca arhitect-şef pentru municipalitatea din Milano, frecventând Academia din Brera. Şi-a luat licenţa în arhitectură la Bologna. După ce a deschis un atelier la Milano, în 1911 a realizat Vila Elisi la San Maurizio, în apropiere de Como. În 1912 a aderat la mişcarea futuristă; în anul următor a început proiectul vizionar al „Oraşului Nou". Înrolându-se voluntar în armata italiană, a murit la Monfalcone în 1916.



Deasupra: Antonio Sant'Elia, *Centrală electrică*, 1914.

La stânga: Antonio Sant'Elia, *Vedere a laturii estice a Vilei Elisi*, 1911. San Maurizio (Como).

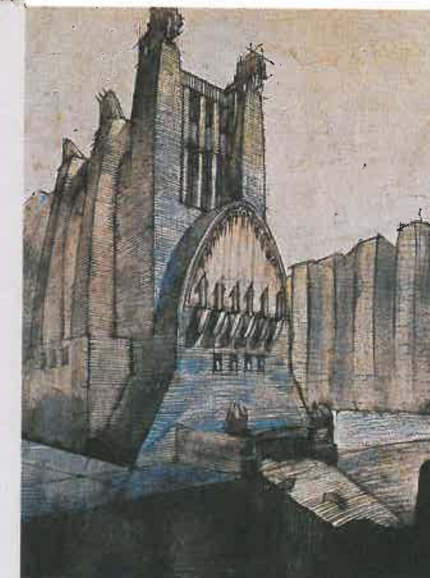


Deasupra: Antonio Sant'Elia, *Centrală electrică*, 1914.

La stânga: Antonio Sant'Elia, *Studiu pentru noua gară din Milano*, 1914. Como, Musei civici.



Antonio Sant'Elia, *Turnul cu far*, 1914. Como, Musei civici.



Antonio Sant'Elia, *Edificiu monumental*, 1915. Como, Musei civici.

Louis Henry Sullivan

Celebra formulă „Forma urmează funcţiunii" explică gândirea arhitectului american şi sintetizează rolul fundamental al acestuia în procesul de înnoire a limbajului artistic de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi primele trei decenii ale secolului XX. Viziunea lui Sullivan este mult mai complexă. Într-un articol apărut la sfârşitul carierei sale, explică faptul că „arhitectura nu este pur şi simplu o artă pe care să o exerciţi cu mai mult sau mai puţin succes: este o manifestare socială. Dacă dorim să aflăm de ce anumite lucruri sunt aşa cum sunt în arhitectura noastră, trebuie să privim la poporul nostru. [..] De aceea, în această lumină, studiul critic al arhitecturii devine, în realitate, studiul condiţiilor sociale care o produc." Este o interpretare extinsă a formulei arhitectului. Funcţia nu este altceva decât o exigenţă socială, iar forma arhitecturii se supune modificărilor care apar în ţesutul societăţii, căutând să-i satisfacă exigenţele. Pentru a reuşi, arhitecţii inventează forme adecvate. Sullivan nu vrea să modifice societatea prin intermediul arhitecturii, ci vrea ca aceasta să ajute societatea să-şi rezolve problemele. „Scopul meu nu este acela de a discuta condiţiile sociale; le accept ca pe un fapt şi îmi spun imediat că o clădire înaltă pentru birouri trebuie să fie luată în considerare şi abordată încă de la început ca o problemă de rezolvat: o problemă vitală, pentru care este necesară o soluţie vitală." Se dedică, aşadar, căutării unor soluţii adecvate scopului, iar, într-un articol apărut în *Lippincott's Magazine* în 1896, afirmă: „Sunt convins că, prin legea naturii, fiecare problemă, în esenţa sa cea mai profundă, cuprinde şi sugerează soluţia." Încă o dată, Sullivan îşi ţese gândirea în jurul conceptului-cheie deja amintit. Astfel, în acest lung articol (apărut şi în traducere italiană, în *Casabella*, 1954), Sullivan explica, punct cu punct, alegerile operate, într-un limbaj simplu şi eficace. Rezumând, un zgârie-nori tipic se prezenta astfel: un etaj subteran pentru cazane, servicii şi „forţa motrice"; parterul pentru bănci şi magazine; un prim etaj, la care accesul era asigurat de scări, amplu, bogat, cu o funcţie oficială, să spunem; deasupra, un număr nedefinit de etaje de birouri („un rând deasupra altuia, fiecare birou la fel cu toate celelalte"), aşa-numita „multiplicare", cum avea să se spună mai târziu. Deasupra, mansarda, unde „aparatul circulator îşi încheie şi îşi desăvârşeşte impunătorul său traseu ascendent şi descendent." O descriere exemplară pentru Guaranty Building din Buffalo, inaugurată cu un an înainte de redactarea acestui articol.

Dedesubt:
Louis H. Sullivan, *Guaranty Building*, 1895. Buffalo (statul New York, SUA).







● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu de imigranţi, Louis Henry Sullivan s-a născut la Boston în 1856. După terminarea studiilor la Massachusetts Institute of Technology, a frecventat Ecole des Beaux-Arts (1874–1876) din Paris, fiind însă dezamăgit. În 1879 s-a angajat în atelierul inginerului Dankmar Adler (1844–1900) din Chicago. Prima lucrare importantă a acestora a fost Auditoriul din oraş. Calea succesului îi era de acum deschisă, Sullivan fiind considerat unul din principalii exponenţi ai Şcolii din Chicago. Târgul Mondial de la Chicago, din 1893, a marcat însă reacţia academică împotriva funcţionalismului, punând în mare dificultate asocierea sa cu Adler, care s-a dizolvat. Dar Sullivan a continuat să construiască edificii de mare interes, precum Magazinele Schlesinger & Mayer (în prezent Carson, Pirie, Scott & Co.) la Chicago şi Farmers & Merchants Union Bank din Columbus, caracterizată de o elaborată decoraţie din teracotă. S-a stins din viaţă în 1924, în vârstă de 68 de ani.

Dedesubt:
Louis H. Sullivan, *Faţada Farmers & Merchants Union Bank*, 1919. Columbus (Wisconsin, SUA). Se remarcă decoraţia masivă a uşii de acces, ca referinţă la neogotic şi stilul *Sezession*.

La stânga:
Louis H. Sullivan şi Dankmar Adler, *Auditoriul*, 1887. Chicago. Conceput pentru o capacitate maximă de 4 000 de persoane, edificiul se inspiră fidel din stilul lui Henry Hobson Richardson, Sullivan fiind un admirator al acestuia. Mai mult, el însuşi povesteşte că a îmbrăţişat cariera de arhitect după ce a văzut Magazinele Marshall din Chicago, realizate de Richardson între 1885–1887.

Deasupra:
Magazinele Schlesinger & Mayer (1899–1904) din Chicago într-o fotografie din anii '20.

Dedesubt:
Louis H. Sullivan, *Magazinele Schlesinger & Mayer (în prezent Carson, Pirie, Scott & Co.)*. Detaliu al intrării, 1899–1904. Chicago.





Frank Lloyd Wright





La stânga și dedesubt: Frank Lloyd Wright, *Perspectivă a Casei Winslow*, 1910. River Forest (Illinois). Casa se inspiră în mod evident din cultura tradițională japoneză.

Deasupra: Frank Lloyd Wright, *Casa Willits*, 1902. Highland Park (Illinois). Wright preferă casele care se organizează de-a lungul unei intersecții de axe ortogonale, ca în cazul acestei reședințe proiectate pentru Ward Willits.



Frank Lloyd Wright, cel mai mare exponent al arhitecturii americane din secolul trecut, a lucrat timp de șase ani în atelierul lui Sullivan și i-a fost întotdeauna recunoscător, numindu-l „iubit maestru". Wright a dezvoltat lecțiile primite în Adler & Sullivan Studio, influențând cel puțin trei generații de arhitecți și construind peste trei sute de edificii.

● ARHITECTURA ORGANICĂ

Diferența dintre elev și maestru constă în faptul că Sullivan avusese o formație inclusiv europeană și se simțea obligat să-și susțină ideile împotriva pozițiilor convenționale. Wright nu-și făcea griji în privința eventualelor diatribe și lua în calcul doar necesitatea înnoirii arhitecturii convenționale. Motorul acestei înnoiri era stilul de viață al societății americane, bazată pe inițiativa personală. Wright explica: „Arhitectura organică înseamnă mai mult sau mai puțin societatea organică. O arhitectură care se inspiră din acest ideal nu poate recunoaște legile impuse de estetism sau pur și simplu de gust, tot așa cum o societate organică ar trebui să respingă constrângerile exterioare impuse vieții, care intră în conflict cu natura și cu caracterul omului care și-a aflat rolul și locul unde să poată trăi fericit și util, într-o formă de existență adecvată lui." Adică, o societate care se autoreglează în funcție de propriile nevoi și care, în funcție de acestea, creează arhitecturi noi în măsură să recepționeze exigențele acelui univers social. Nu o societate de pionieri, ci una însuflețită de spiritul de pionierat, tipic american, fără legăturile ideologice care puteau fi văzute în lumea europeană. De exemplu, tipul de locuință preferat de Wright este cel unifamilial de tradiție anglo-saxonă, actualizat însă de experiența americană, reelaborând capacitățile constructive ale pionierilor. Acoperișuri ample care ajung să se unească cu porticul, spații orizontale și o relație continuă între exterior și interior care a culminat în celebra Casă de la cascadă. Evoluția artistică a lui Wright nu poate fi înțeleasă dacă nu se ține cont de contactele sale cu Japonia (p. 168), care s-au făcut simțite și în construcțiile civile private până în 1925, și apoi de studierea culturilor americane autohtone, care a dat naștere unor creații tot atât de valoroase. S-au născut astfel *prairie houses* (casele din prerie), destinate magnaților și liber-profesioniștilor.



Deasupra: Frank Lloyd Wright, *Scara de acces și pasajul acoperit al Casei Hollyhock*, 1920. Barnsdall Park, Hollywood (Los Angeles, California). Decorațiile vilei californiene se inspiră din culturile americane autohtone.

Dedesubt: Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, 1936. Ohiopyle (Bear Run, Pennsylvania). Celebra vilă proiectată de Wright pentru Edgar J. Kaufmann, cunoscută sub numele de *Fallingwater* (Casa de la cascadă), datează din acea fază a carierei arhitectului caracterizată de folosirea betonului armat.



Dedesubt: Frank Lloyd Wright, *Vederea complexului Taliesin West*, 1938–1959. Maricopa Mesa, Paradise Valley (Scottsdale, Arizona). Construit la Maricopa Mesa, în deșertul din Paradise Valley, la nord de Phoenix, complexul Taliesin West cuprinde o serie de edificii proiectate de Wright, printre care se numără locuința sa și centrul de studii. Wright cumpărase acest vast teren de la poalele Munților McDowell pentru a-și construi o reședință de iarnă.



● VIAȚA ȘI OPERELE

Născut la Richland Center (Wisconsin), în 1869, Frank Lloyd Wright a frecventat Facultatea de Inginerie a Universității din Wisconsin. La 18 ani a intrat, mai întâi, în atelierul de arhitectură al lui Silsbee la Chicago, apoi în cel al lui Sullivan.

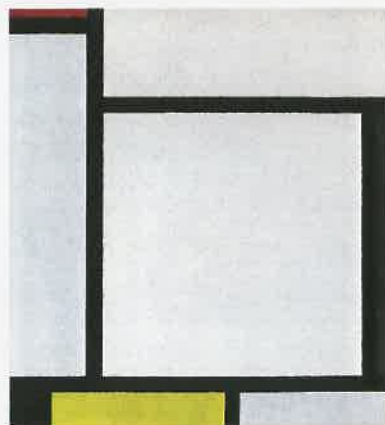
Între 1909–1911 a călătorit în Europa. La întoarcere, s-a stabilit la Spring Green, unde și-a construit propria locuință: Taliesin, reconstruită în repetate rânduri (Taliesin II și Taliesin III), care constituie un moment fundamental de experimentare arhitecturală. Din 1916 și până în 1922 a trăit în Japonia. Din 1931 până în 1935 s-a ocupat de urbanism, cu proiectul „Broadacre City" – orașul ideal, situat la jumătatea drumului dintre tehnologie și natură, amenajat în frumosul parc din prerie. A realizat Taliesin West în 1938, sinteză a tuturor reflecțiilor sale cu privire la arhitectura organică. Între 1943 și 1958 a conceput opera sa cea mai faimoasă: Guggenheim Museum din New York (p. 63).

Printre nenumăratele sale proiecte se numără cel pentru zgârie-norul înalt de un kilometru și jumătate și cel pentru centrul urban Marin County. A murit la vârsta de 90 de ani.

Vila imperială de la Katsura



Deasupra: *Camera cu trei rogojini din Pavilionul Muzicii*, 1662. Vila din Katsura, Kyoto (Honshu, Japonia). Interioarele reşedinţei imperiale de la Katsura vădesc o tendinţă către liniar, clar şi simplu care i-a atras atenţia lui Wright.



Dedesubt: Piet Mondrian, *Compoziţie cu roşu, galben şi albastru*, 1921. Haga, Gemeentemuseum.

Reşedinţa imperială de la Katsura, lângă Kyoto, în Japonia, datează de la începutul perioadei Edo (secolul al XVII-lea). O amintim deoarece, datorită unor arhitecţi precum Frank Lloyd Wright, Le Corbusier şi alţii, arhitectura occidentală a putut înţelege lecţia vechii tradiţii japoneze. Nu vrem să spunem că „japonismul" s-ar fi născut atunci; este suficient să amintim „Camera păunului" de Whistler (1876–1877, Washington, Freer Gallery) pentru a constata că această civilizaţie fascinase de multă vreme Europa. Cu toate acestea, începând cu Wright cultura occidentală a depăşit momentul simplei atracţii: se află, de acum, pe aceeaşi lungime de undă şi vede în arhitectura japoneză confirmarea unor intuiţii proprii (p. 168). Este elocvent în acest sens un pasaj din autobiografia lui Wright, din 1931, unde arhitectul american sfârşeşte prin a constata că acel proces de simplificare formală către care tindea de mai multă vreme era prezent în stampele şi în arhitectura japoneză: „Apoi am constatat că arta şi arhitectura japoneză aveau într-adevăr un caracter organic [...] erau un produs mai autonom [...] prin urmare se apropiau de modern mult mai mult decât arta oricărei civilizaţii europene sau apuse." Câţiva ani mai târziu, germanul Bruno Taut, exilat în Japonia din 1933 până în 1936 (p. 173), va identifica tocmai în vila de la Katsura, pe care avea să o definească drept „o entitate eternă", modelul care să garanteze calitatea arhitecturii secolului XX. Trebuie să remarcăm că liniaritatea interioarelor vilei aminteşte de geometria simplă a operelor lui Mondrian, chiar dacă nu există nici o relaţie directă.

Jgheab şi vatră de pământ în anticamera Pavilionului Muzicii, 1662. Vila din Katsura, Kyoto (Honshu, Japonia).



● PERIOADA EDO

Este denumită astfel de la numele oraşului Edo (actualul Tokyo), transformat în nou sediu al guvernului din anul 1615, în timpul shogunului Tokugawa Ieyasu, devenit stăpân absolut al Japoniei după ce îl nimicise pe rivalul său Toyotomi Hydeioshi (mort în 1598) şi cucerise castelul din Osaka. Lunga iarnă Edo a durat până în 1867 şi s-a caracterizat prin rigoare şi respingerea influenţelor externe, în special a celor europene. În această perioadă, poporul japonez s-a conformat ideilor confucianismului şi şi-a consolidat structura feudală care avea rolul de difuzor al modelelor culturale. Politica economică a fost la fel de riguroasă, autorizând numai reconstruirea templelor incendiate. Izolarea a luat sfârşit după asediul americanilor (p. 166), din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.



Vedere dinspre est a celor trei edificii principale. Vila din Katsura, Kyoto (Honshu, Japonia).

● VILA DIN KATSURA

Aparţine liniei colaterale a familiei imperiale: cea a clanului Hachijo, întemeiat în 1590 prin decretul shogunului Toyotomi Hydeioshi, fiind încredinţată de acesta protejatului său, principele Kosamaru, care se va numi apoi Toshihito. Reşedinţa imperială a clanului Hachijo (p. 39) este cufundată în verdele unei grădini imense, proiectată de maestrul ceaiului şi arhitectul Kobori Enshu (1579–1647) conform tipologiei *tsukiyama*, cuprinzând o suprafaţă vastă cu coline artificiale şi un lac. Această opţiune garantează o succesiune de privelişti variate care destind şi creează o impresie de spontaneitate, dar şi de armonie. Cu toate acestea, motivele peisagiste sunt alese cu rigoare, izolând temele, ca şi cum ar fi vorba de o galerie de peisaje diferite. Acest tip de grădină a fost numit „compozit" şi se inspiră din pictura narativă pe sul (*emakimono*), unde scenele se succed, ca nişte tablouri autonome, până la sfârşitul povestirii. Vila propriu-zisă se naşte din reunirea a trei edificii: *Ko-shoin* (vechiul *shoin*), *Chu-shoin* (*shoin*-ul mijlociu) şi *Shin-goten* (noul *goten*). Primele două au fost ridicate de principele Toshihito (1579–1629), iar ultimul a fost construit, din 1641, pentru fiul său, principele Toshitada (1619–1662). În fine, Pavilionul Muzicii datează din 1662. Rezultatul este un amestec de stiluri: stilul *shoin*, specific încă din Evul Mediu templelor şi locuinţelor solide şi prestigioase ale samurailor, şi „stilul liber japonez" (numit ulterior *sukiya*), conceput pentru locuinţele oamenilor de rând. După cum a spus de curând unul dintre cei mai cunoscuţi arhitecţi japonezi ai epocii noastre, Arata Isozaki (pp. 362–363), Katsura a avut un rol fundamental în dezvoltarea arhitecturii japoneze moderne.



Gardul grădinii aflate la intrarea principală a vechiului Shoin. Vila din Katsura, Kyoto (Honshu, Japonia).

Marcello Piacentini

Prezentarea operei şi a rolului lui Marcello Piacentini ne permite să abordăm chestiunea arhitecturii italiene de dinainte şi de după instaurarea regimului fascist. Lunga sa viaţă şi calitatea lucrărilor se pretează perfect pentru a ilustra parcursul unei evoluţii artistice, considerată adesea drept marginală atunci când se intersectează cu opţiunile europene.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu de artist, Marcello Piacentini s-a născut la Roma, în 1881. A frecventat Institutul superior de Arte Plastice din Roma, dar s-a format în atelierul tatălui său, Pio Piacentini, arhitect de succes, autor al Palatului de Justiţie şi al Palatului Expoziţiilor din Roma. Opţiunile sale artistice s-au orientat către un clasicism eclectic. Creaţiile sale au fost mai ales efemere, legate de Expoziţiile din Bruxelles (1910) şi San Francisco (1915). Cu toate acestea, Cinematograful Corso din Roma (1915–1917) a stârnit polemici vii datorită modernismului său. Diferenţa dintre Piacentini şi colegii săi europeni consta în faptul că arhitectul roman considera opţiunea modernistă numai una dintre soluţiile posibile, fără a avea un corelativ în implicaţiile morale şi existenţiale ale acesteia (un exemplu este Hotel Ambasciatori, care pendulează încă între formele eclectismului şi liniaritatea modernistă). Aceasta explică adeziunea sa facilă la regimul fascist şi compromisul la fel de facil dintre principiile raţionaliste şi intenţiile propagandistice ale guvernului. Prin urmare, Piacentini a intrat în conflict cu mişcarea tinerilor arhitecţi raţionalişti, MIAR (p. 186). Dar asta nu înseamnă că nu înţelegea necesitatea unei arhitecturi moderne şi funcţionaliste, atentă însă la modelele tradiţiei, flexibilă, în funcţie de diferitele exigenţe şi contexte – o arhitectură neradicală. Se explică astfel, dincolo de impunătoarea producţie personală, rolul său de regizor şi consultant al municipalităţilor italiene, începând cu cea din Torino, unde a supravegheat realizarea stilistică a „Via Roma Nuova", între 1934–1938. Se poate spune că a fost un *arbiter elegantiarum* al arhitecturii italiene în perioada fascismului, în cursul căreia a încercat să construiască o imagine a Italiei apropiată de idealurile regimului care o vroiau

„romană", „modernă" şi „eficientă". Desigur, în cursul acestui proces, nu şi-a dat seama că, uneori, se complăcea prea mult în retorică. Dintre cele mai reuşite opere ale sale, amintim Oraşul universitar la Roma, pe care l-a regizat în mod inteligent, proiectând Palatul Rectoratului şi apoi Capela della Divina Sapienza. O funcţie similară a îndeplinit în cadrul proiectului pentru E 42, expoziţia universală care trebuia să celebreze *fastele* fascismului, care însă a fost „tranşată" de război, transformându-se apoi în cartierul EUR. Cu această ocazie, Piacentini a conceput Palatul della Civiltà Italiana, în care puritatea liniilor şi a volumelor reprezintă un bastion valid împotriva retoricii. Cele mai multe critici avea să şi le atragă după căderea regimului fascist, din cauza amenajării Via della Conciliazione, considerată o prostie, deşi împlinea un vechi vis al papei Alexandru al VII-lea Chigi. Piacentini a murit în 1960.



La stânga:
Marcello Piacentini,
Cupola Bisericii Cristo Re. 1933–1934. Roma.

Deasupra:
Marcello Piacentini,
Palatul Rectoratului,
1936. Roma.



Deasupra:
Marcello Piacentini
şi Attilio Spaccarelli,
Via della Conciliazione,
1934–1950. Roma.



Dedesubt:
Marcello Piacentini,
Palatul Justiţiei,
1933–1934. Roma.



La dreapta:
Marcello Piacentini,
Capela della Divina Sapienza din Oraşul universitar,
1948–1950. Roma.

Le Corbusier

Le Corbusier este greu de caracterizat printr-o definiţie. L-am putea compara cu Picasso deoarece, aşa cum pictorul spaniol a marcat opţiunile artei contemporane, tot aşa arhitectul francez a trasat, cu o mână sigură, direcţia dezvoltării arhitecturii contemporane. Trebuie remarcat faptul că o mare parte a stilului pictural al lui Le Corbusier aminteşte de cel al lui Fernand Léger, cu care arhitectul a avut o relaţie de prietenie şi colaborare. Fără îndoială, Le Corbusier poate fi considerat cel mai important arhitect al secolului XX, prin fantezia, creativitatea, raza de acţiune şi influenţa exercitată asupra generaţiilor viitoare. Artist în cel mai larg sens al cuvântului, a fost arhitect, pictor, sculptor, designer de mobilier, urbanist şi teoretician al arhitecturii, pe care a înţeles-o ca o misiune socială şi ca un mod de a reînnoi spiritul uman. Unele pasaje din *Carta de la Atena,* al cărei autor este Le Corbusier, clarifică poziţia sa nu numai în materie de urbanism. În acest text, redactat în 1933 pentru cel de-al patrulea congres CIAM şi publicat anonim în 1942, arhitectul elveţian remarcă: „Cea mai mare parte a oraşelor se prezintă astăzi ca o imagine a dezordinii. Aceste oraşe nu corespund în nici un caz finalităţii lor, şi anume aceea de a satisface nevoile fundamentale, biologice şi psihologice ale locuitorilor lor. [...] Violenţa intereselor private provoacă o ruptură dezastruoasă a echilibrului dintre presiunea forţelor economice, pe de o parte, şi slăbiciunea controlului administrativ şi incapacitatea solidarităţii sociale, pe de alta. [...] Dimensionarea fiecărui lucru în cadrul dispozitivului urban nu se poate regla decât la scară umană." Cuvinte care şi astăzi cu greu pot fi puse în practică. Exponent de marcă al raţionalismului în arhitectură (p. 180), Le Corbusier este convins că logica şi raţiunea reprezintă cel mai bun antidot împotriva nefericirii şi a dezordinii. De aceea preia ideea renascentistă a secţiunii de aur, aplicând-o nu numai în arhitectură, ci şi în reprezentarea figurii umane (conform principiului *modulor*, pp. 8–9); astfel, va depune toate eforturile pentru a construi edificii raţionale, în care totul să fie prevăzut în funcţie de om. Acest joc glacial va sfârşi însă prin a nu-l mai satisface nici măcar pe el: redescoperind potenţialul emoţional al betonului armat lăsat aparent, va inaugura un nou stil, brutalismul (p. 183). Această breşă creatoare în încrederea monolitică în funcţionalism şi raţionalitate va constitui un prim moment care avea să conducă la o revizuire completă a arhitecturii secolului XX şi la reintroducerea stilurilor.



La stânga:
Le Corbusier, *Detaliu al exteriorului Vilei Savoye,* 1928–1930. Poissy (Franţa).

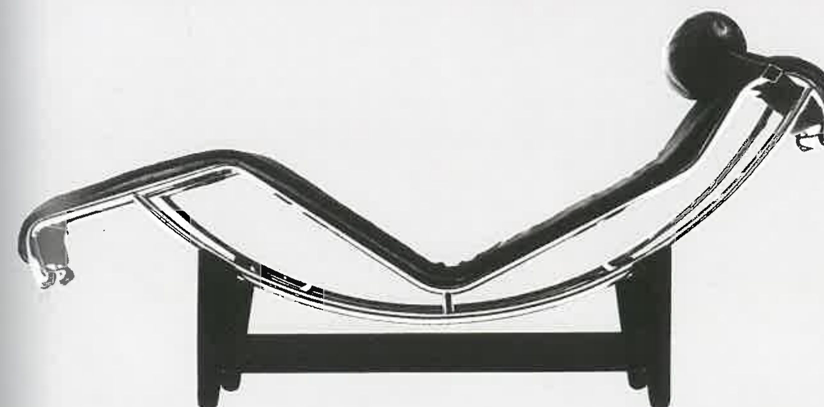
Deasupra:
Le Corbusier, *Planul Voisin,* 1925. Paris, Fundaţia Le Corbusier.



● VIAŢA ŞI OPERELE

Charles-Edouard Jeanneret, zis Le Corbusier, s-a născut în 1887 în La Chaux-de-Fonds (Elveţia), unde, între 1900–1905, a frecventat Şcoala de Arte Aplicate. Între 1906–1920, a călătorit prin Europa şi Orientul Mijlociu, realizând schiţe şi studiind clădirile care îl impresionau în mod deosebit. A frecventat atelierele profesionale ale lui Hoffman (1907), Perret (1908) şi Behrens (1911). Primul său proiect este cel al caselor Dom-Ino, concepute pentru a fi reproduse în serie (1914–1915). În 1917, s-a stabilit la Paris, unde s-a dedicat picturii, alături de Amédée Ozenfant. Cu vărul său, Pierre Jeanneret, va deschide, în 1922, un atelier de arhitectură şi design. În 1925 a expus la expoziţia pariziană de arte decorative Planul Voisin de sistematizare a Parisului. În 1935 a făcut o călătorie în SUA, iar în 1936 a ajuns în Brazilia. În 1948 a publicat *Le Modulor*, un îndrumar de proporţii. S-a numărat printre personalităţile marcante ale mişcării moderne (p. 178) şi ale *International Style* (p. 182). A murit în 1965.

Deasupra:
Le Corbusier, *Palatul Parlamentului,* 1956–1965. Chandigarh (India).



Dedesubt:
Le Corbusier, Charlotte Pierrand şi Pierre Jeanneret, *Chaise longue,* 1928. *Chaise longue*-ul a fost produs de Cassina cu sigla LC4, începând din 1965.



La dreapta:
Le Corbusier, *Mănăstirea Sainte Marie de la Tourette,* 1957–1960. Eveux (Rhône-Alpes, Franţa).

Walter Gropius

Cariera artistică a lui Walter Gropius poate fi împărţită în două perioade, separate de cel de-al doilea război mondial: se poate vorbi de un Gropius german, influenţat de Behrens şi care este mai revoluţionar şi creativ, şi apoi de un Gropius american care, conform stilului american, este şi arhitect, şi om de afaceri. Primul Gropius se numără printre vârfurile diamantine ale raţionalismului, cel de-al doilea continuă, dând uneori semne de oboseală, formulele raţionaliste ale *International Style* (p. 182 ş.u.).

● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu şi nepot de artist, Walter Gropius s-a născut la Berlin, în 1883. A studiat arhitectura la München (1903–1904) şi apoi la Berlin (1905–1907). După o lungă călătorie în Spania, a lucrat trei ani în atelierul lui Peter Behrens unde şi-a desăvârşit formaţia nu numai în privinţa aspectelor tehnice, ci şi datorită posibilităţii de a intra în contact direct cu noua realitate germană, care stabilea o relaţie între creativitate şi noua industrie. Este momentul în care, impresionaţi de industrializare, un grup de arhitecţi, printre care şi Behrens, au preluat moştenirea mişcării *Arts and Crafts*, iniţiată de Morris, şi au întemeiat o asociaţie, Deutscher Werkbund (Asociaţia Germană a Muncii), în al cărei statut se putea citi: „Asociaţia îşi propune să aleagă ceea ce este mai bun în artă, industrie, meşteşuguri şi în forţa activă de muncă." Absenţa unei tradiţii arhitecturale, comparabilă cu cea engleză sau franceză, a făcut ca noile exigenţe să fie puse în practică mai rapid decât în alte părţi. În 1910, Gropius şi-a deschis un atelier, beneficiind şi de colaborarea lui Adolf Meyer, care a compensat lipsa talentului său la desen, până în 1925. Poziţia grupului Deutscher Werkbund (cu care Gropius a colaborat între 1907–1914), care accepta producţia în serie, va deveni baza viitoarei experienţe a Şcolii Bauhaus (p. 179 şi 31). Din această perioadă datează realizarea Uzinelor Fagus (p. 64) care, născute în vâltoarea entuziasmului faţă de progresul tehnologic, urmăreau instaurarea unei relaţii în care omul şi maşina lucrau într-o simbioză perfectă. Mai ales pentru realizarea interioarelor, Gropius a primit oferte din partea mai multor catedre universitare, dar numai după primul război mondial i-a fost conferită conducerea a două şcoli din Weimar (pe care în 1919 le-a reunit în Staatliches Bauhaus). După despărţirea de Meyer, în 1925, Gropius a proiectat clădirea noii şcoli de la Dassau (p. 178). Acesta a fost unul dintre momentele sale de maximă creativitate, de la proiectele utopice ale unui Totaltheater (1926, p. 59), locuinţe, restructurarea urbană a oraşului Dassau (p. 179) şi până la realizarea, în acelaşi oraş, a unor tipologii edilitare specifice, cum ar fi biroul de plasare. În timpul nazismului, Gropius a fost etichetat drept „bolşevicul arhitecturii", a fost marginalizat şi constrâns să emigreze în Marea Britanie, unde i s-a oferit posibilitatea de a întemeia un Bauhaus englez. Prilejul concret i s-a arătat în 1934, când i-a fost încredinţată realizarea unui complex rezidenţial la Windsor. În 1935, la Londra, a publicat cartea care avea să-i aducă notorietatea: *Noua arhitectură şi Bauhaus*. Acceptând, în 1937, numirea sa la Harvard University, s-a stabilit în SUA unde, în 1945, a întemeiat TAC (The Arhitects Collaborative), atelier cu care a proiectat edificii de mari dimensiuni, precum Pan Am Building din Manhattan (p. 185), care avea să devină ulterior obiect de discuţii în cadrul mişcării postmoderne. A murit în 1969.



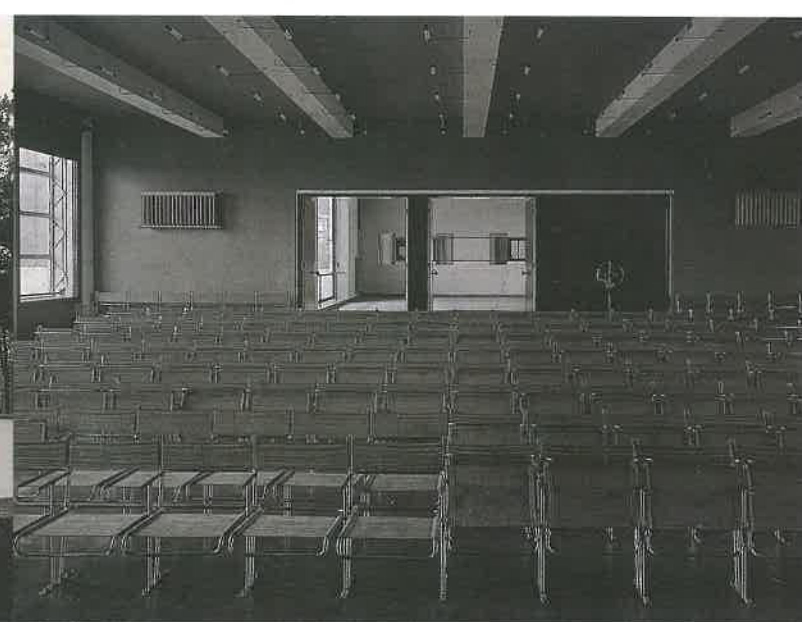
Deasupra: Walter Gropius şi Adolf Meyer, *Scară interioară, Uzinele Fagus*, 1911–1914. Alfeld-an-der-Leine (Saxonia Inferioară, Germania).



Dedesubt: Walter Gropius şi Adolf Meyer, *Uzinele Fagus*, 1911–1914. Alfeld-an-der-Leine (Saxonia Inferioară, Germania).



Deasupra: Walter Gropius, *Casa directorului văzută dinspre sud-est*, 1926. Dassau (Germania). În cadrul proiectului Bauhaus, Gropius a proiectat la Dassau o serie de case pentru personalul didactic, într-o pădure din apropierea şcolii. Este vorba de două case pentru profesori şi una pentru director, adică Gropius însuşi.



Dedesubt: Walter Gropius, *Auditoriul, Bauhaus – mobilat cu scaune de Marcel Breuer*, 1925–1926. Dassau (Germania).



La dreapta: Walter Gropius şi Adolf Meyer, *Casa Sommerfeld*, 1920–1921. Berlin. Primul mare proiect realizat de Bauhaus, edificiul este considerat cel mai semnificativ exemplu arhitectural al unei „opere de artă unitare".

Ludwig Mies van der Rohe



Reconstituire a pavilionului german de la Expoziţia Internaţională de la Barcelona, proiectat de Mies van der Rohe şi Lilly Reich în 1929. Lucrarea, care a fost distrusă, a fost reconstituită în 1986.



Considerat, alături de Wright şi Le Corbusier, unul dintre numele tutelare ale arhitecturii secolului XX, Mies van der Rohe a avut o carieră caracterizată de opere valoroase, fără compromisuri în faţa principiului raţionalist şi fără oscilaţii calitative.

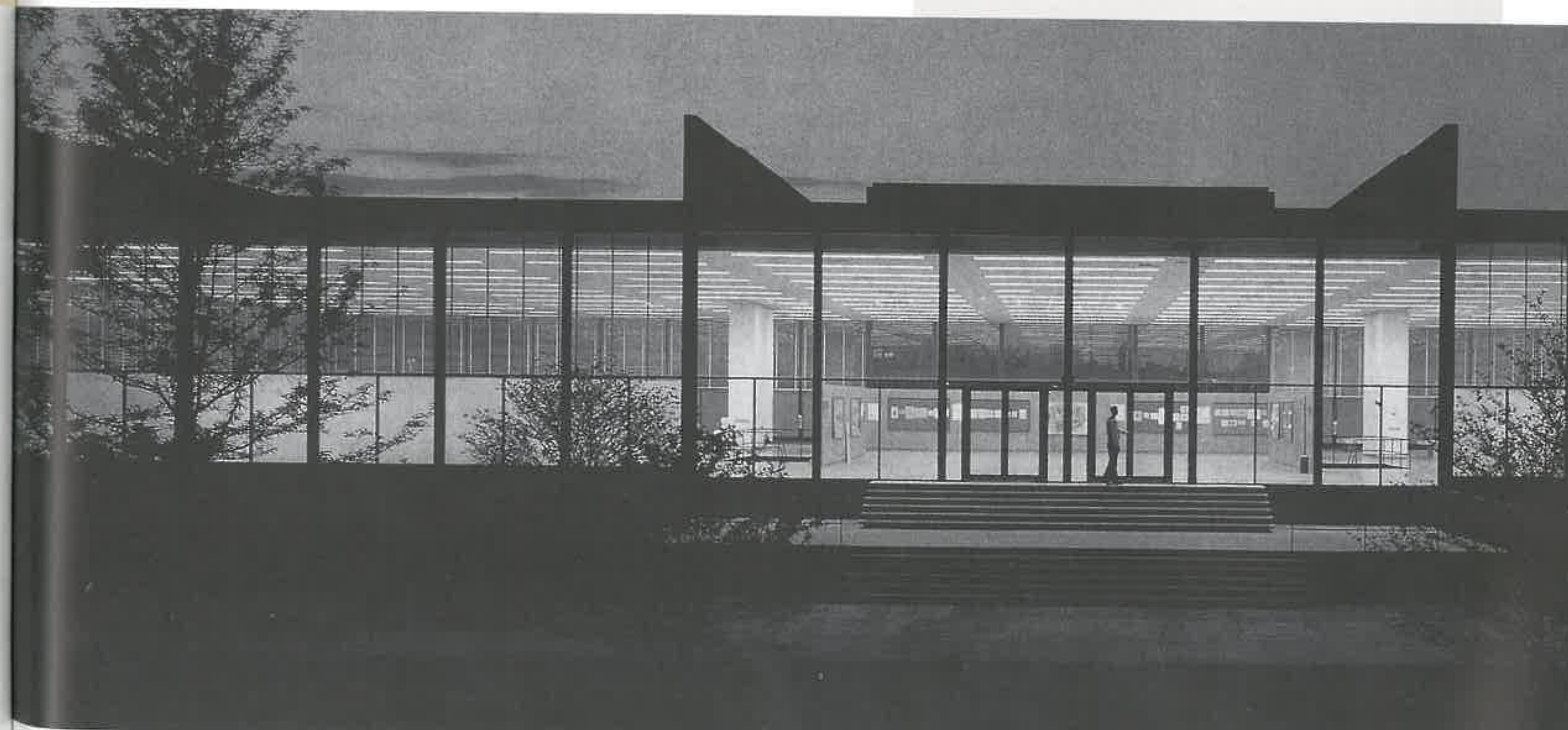
● VIAŢA ŞI OPERELE

Fiu al unui maistru pietrar, Ludwig Mies s-a născut la Aachen, în 1886 (van der Rohe este numele de familie al mamei, adăugat celui patern în 1922). Îndemânarea sa şi grija pentru detaliu sunt rezultatul învăţămintelor paterne şi practicii de proiectant de ornamente din stuc, meserie pe care a exercitat-o în oraşul său natal. Nu şi-a luat licenţa în arhitectură, dar, după ce s-a stabilit la Berlin, la 20 de ani, a lucrat ca ucenic în diferite ateliere de arhitectură, dintre care unul specializat în construcţii din lemn. În 1908 a intrat în atelierul lui Behrens, unde i-a cunoscut pe Le Corbusier şi Gropius, care îi erau colegi. În 1912 a început să lucreze pe cont propriu şi, în următorii zece ani, pe lângă o serie de lucrări tradiţionale, a acumulat idei şi proiecte care aveau să se dovedească revoluţionare. Proiectele sale de zgârie-nori au făcut să se ia în considerare, pentru prima oară, posibilitatea de a se realiza pereţii exteriori din sticlă, astfel încât să se obţină efecte de lumină şi transparenţă deosebite (pp. 99, 184–185). În 1922, împreună cu Gropius şi alţii, Mies van der Rohe a aderat la Novembergruppe. Asociaţia se recunoştea în poziţia exprimată cu ocazia unei expoziţii din 1919, în al cărei catalog scria: „Novembergruppe este o asociaţie de artişti radicali – radicali prin refuzul formelor de expresie tradiţionale, radicali prin folosirea unor noi mijloace de expresie." Acestei logici îi corespunde proiectul lui Ludwig pentru birouri din 1923: o cutie din beton armat şi sticlă, din interiorul căreia să poată fi admirat peisajul înconjurător. Aplicaţii mai tradiţionale ale aceluiaşi principiu se recunosc în opere precum Casa Wolf la Guben (distrusă). Inovator este monumentul berlinez închinat lui Karl Liebknecht şi Rosei Luxemburg, de asemenea distrus. O experienţă marcantă a acestor ani a fost conducerea lucrărilor pentru realizarea centrului rezidenţial al cartierului Weissenhof, din Stuttgart, la care a participat şi Le Corbusier. Momentul de excelenţă, a fost pavilionul german pentru Expoziţia Internaţională din Barcelona. Ani grei aveau să vină o dată cu instaurarea dictaturii naziste şi închiderea Şcolii Bauhaus, condusă de Ludwig din 1930 până în 1932 la cererea lui Gropius, care fusese îndepărtat. În 1938 a emigrat în SUA, unde a condus şcoala de arhitectură de la Armour Institute of Technology din Chicago, devenită apoi ITT (Illinois Institute of Technology), până în 1959. Pentru acesta a realizat celebra Crown Hall, încununare a căutărilor sale de continuitate formală între interior şi exterior. Problematicile arhitecturale propuse de Mies van der Rohe se orientează fie în direcţia dezvoltării unor organisme orizontale, precum Neue Nationalgalerie din Berlin, fie în cea a proiectării edificiilor verticale, de tipul zgârie-nori. În primul caz, efortul constă în a face ca spaţiul, asemeni unui fluid, să străbată corpul construcţiei, în cel de-al doilea, ca volumul zgârie-norului să fie ca o prismă strălucitoare, reflectorizantă.

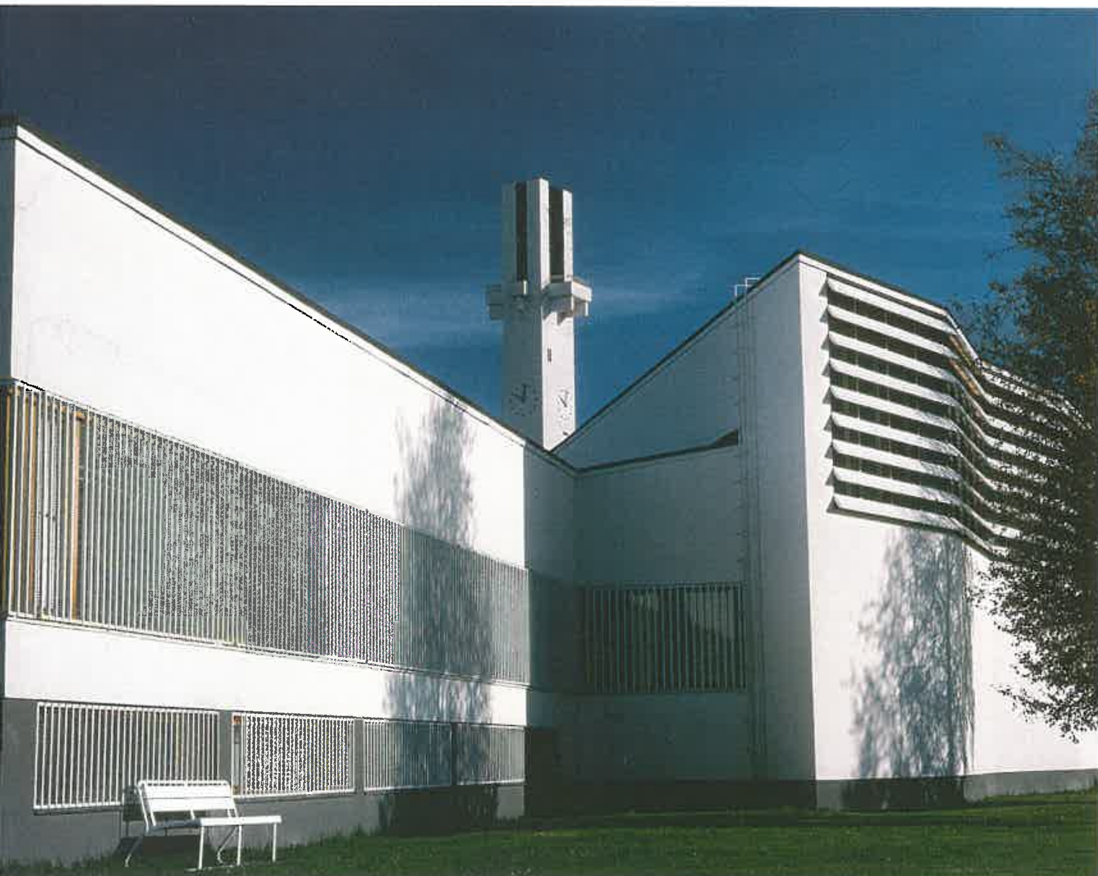


Deasupra: Ludwig Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, 1962–1968. Berlin.

Dedesubt: Ludwig Mies van der Rohe, *Crown Hall, Illinois Institute of Technology*, 1950–1956. Chicago.



Alvar Aalto





Deasupra:
Alvar Aalto și Elissa Mäkiniemi, *Biblioteca centrului municipal*, proiect inițiat în 1951. Seinäjoki (Finlanda).

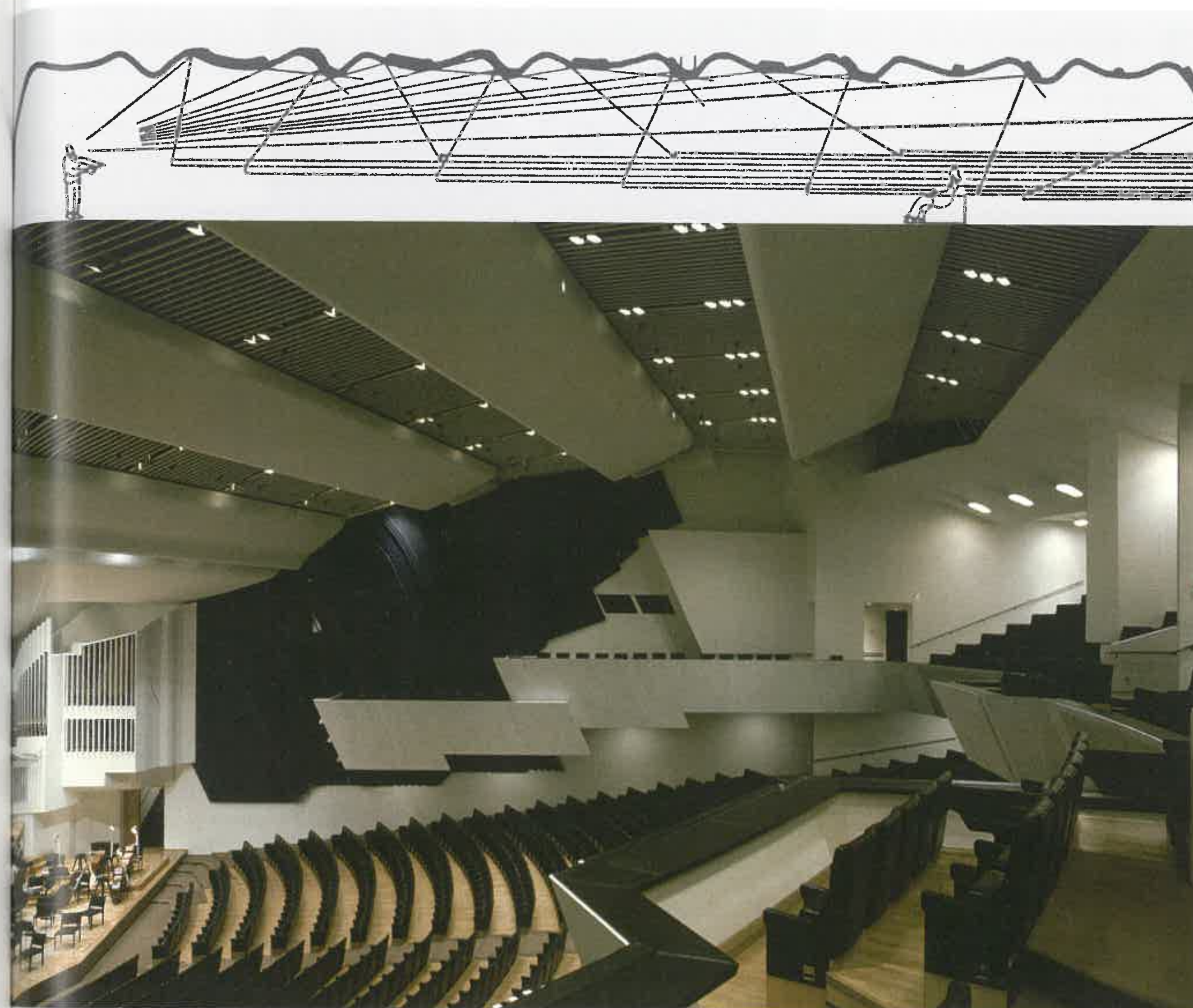
La dreapta:
Alvar și Aino Aalto, *Fotoliu din lemn de mesteacăn curbat*, 1935.

Există o versiune europeană a arhitecturii organice propuse de Sullivan și Wright care s-a dezvoltat independent și cu caracteristici specifice. Alvar Aalto este unul dintre exponenții acestei galaxii diversificate, alături de Hugo Häring, Hans Scharoun, Louis I. Kahn. La baza acestei concepții se află ideea că lucrurile se dezvoltă conform unei forme proprii și, prin urmare, edificiilor nu li se pot atribui „colivii" geometrice prestabilite. Corolarul acestei teoreme este că, acolo unde este posibil, nu trebuie să se utilizeze materiale sintetice, ci materiale naturale precum lemnul, pe care Aalto îl va folosi foarte frecvent. Un exemplu clasic este auditoriul bibliotecii din Viipuri, pe care unii au crezut-o distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial; în realitate, a fost doar abandonată timp de un deceniu, iar în prezent este restaurată. Modulațiile plafonului au fost studiate de Aalto pentru a optimiza acustica auditoriului. Plafonul apare, astfel, ca un calc al sunetului emis și, prin urmare, se dezvoltă, mai degrabă, conform propagării „organice" a undei acustice decât conform unor forme geometrice prestabilite.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Fiul unui pădurar, Hugo Alvar Henrik Aalto s-a născut la Kuortane, Finlanda, în 1898. Prima sa lucrare de arhitectură, din vremea studenției la Helsinki, a fost casa pentru părinții săi, la Alajärvi. După ce și-a luat licența, în 1921, a lucrat doi ani pentru Biroul de Proiecte al Expoziției din Göteborg. În 1924 s-a căsătorit și a realizat clasicul voiaj de studii în Italia, ambele evenimente având pentru el o relevanță deosebită pe plan profesional. Aalto a avut și o relație de colaborare cu soția sa, Aino Marsio, semnătura ei fiind prezentă pe toate proiectele, până în 1949, an în care a murit. Călătoria în Italia a avut ca rezultat prima operă de marcă a arhitectului finlandez: Casa Poporului, la Jyväskylä (1924–1925), considerată un omagiu adus orașului Florența. Dar opera care avea să îi asigure faima a fost sanatoriul de la Paimio (p. 61), care se întinde într-un imens spațiu verde, conformându-se denivelărilor terenului. S-a ținut cont și de poziția Soarelui pe cer, astfel încât cei internați să se poată bucura cât mai mult de lumină și de căldură, atât de prețioase în Finlanda. Aalto nu s-a limitat numai la „container", ci a conceput edificiul în toate aspectele sale, exterioare și interioare: pentru a-și realiza proiectele pentru mobilier și decorații din furnir și lemn curbat, a amenajat chiar un laborator care a fost apoi transformat în firmă – Artek – pe care soția sa o va conduce până în 1942. Această activitate intensă avea să îi aducă arhitectului o primă recunoaștere internațională, în 1937, când Museum of Art din New York a organizat o expoziție a operelor sale.

Relațiile cu America au continuat în mai multe etape; în 1939, Aalto a revenit în SUA pentru a amenaja, cu prilejul World's Fair, pavilionul Finlandei care a stârnit entuziasmul lui Frank Lloyd Wright (*„Aalto is a genius"*, a declarat el). După cel de-al doilea război mondial și războiul ruso-finlandez din 1944, arhitectul finlandez a fost angajat în importante proiecte urbanistice, precum cel din Rovaniemi, în Laponia. În 1952 s-a recăsătorit, beneficiind și de colaborarea celei de-a doua soții, Elissa Mäkiniemi, și ea arhitect. Împreună cu ea a proiectat, printre altele, centrul municipal din Seinäjoki, care reunește primăria, biserica episcopală, biblioteca și teatrul municipal. Fundamentală este și restructurarea urbană și arhitecturală a orașului Helsinki, începând cu anul 1960. Aalto a lucrat și în alte țări: în Orient, în Germania, Danemarca (Ålborg Art Museum) și în Italia (Centrul Cultural din Siena și parohia Riola di Vergato, lângă Bologna). A murit în 1976.



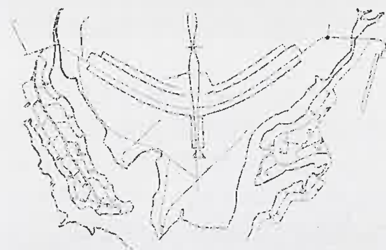
Sus:
Alvar Aalto, *Schema de propagare a sunetului în sala de conferințe a bibliotecii municipale din Viipuri, Finlanda (1927–1935)*. Plafonul, care are valoarea estetică a unei abstractizări, este rezultatul unor rafinate calcule logaritmice și a aplicării lor geometrice în funcție de acustică.

Alvar Aalto, *Interiorul Finlandia Concert Hall*, 1971. Helsinki.

Brasilia



Deasupra:
Vedere a orașului Brasilia, cu insulele de locuințe.



Dedesubt:
Lucio Costa, *Planul-pilot al proiectului pentru Brasilia*, 1954.

Dedesubt:
Piața Celor Trei Puteri, 1958–1960. Brasilia.



Crearea unui limbaj arhitectural național în scopul recunoașterii identitare a fost una dintre problemele țărilor nou-născute în urma procesului de decolonizare, deci și a Braziliei. Întemeierea unor orașe precum Brasilia a reprezentat o ocazie de a pune în aplicare, pe scară largă, acele principii teoretice care au permis alinierea arhitecturii braziliene la limbajul raționalist european și, în mod special, la limbajul propus de Le Corbusier. Arhitectura franceză a fost, de altfel, implicată prin Lucio Costa, consultant în proiectul pentru noul oraș. Cele două exigențe s-au îmbinat, iar critica internațională a recunoscut în dezvoltarea arhitecturii moderne braziliene o voce independentă în panorama mondială. Celălalt aspect relevant privea posibilitatea de a studia, ca într-un laborator, formarea unui organism urban. Grație cercetărilor lui Christopher Alexander (1936), matematician și arhitect vienez, a fost evidențiat faptul că mecanismul mental de proiectare a orașului, numit „artificial", poate fi redus la o schemă arborescentă. Orașul istoric, definit drept „natural", se dezvoltă conform unui model mai complex, pe care omul nu este în măsură să îl reproducă cu ajutorul electronicii și al computerului.

● ISTORIA UNUI ORAȘ

Nașterea orașului Brasilia trebuie pusă în legătură cu acea conjunctură economică favorabilă prin care trecea Brazilia la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60.
Dorită de ministrul Educației și Sănătății și de președintele Juscelino Kubitschek de Oliveira, noua capitală federală a luat naștere într-o zonă situată pe malul unui lac artificial din Podișul Goiás, la circa o mie de kilometri de Rio de Janeiro. Inaugurat pe 21 aprilie 1960, orașul Brasilia (p. 17) a fost proiectat pentru a găzdui 7–8 milioane de locuitori. Axa stradală portantă, măsurând zece kilometrii lungime, separă cele două zone în care sunt amplasate unități de locuințe ce pot funcționa independent, dotate fiecare cu școală, biserică, magazine, accesibile pe o rază de până în 200 de metri. Prezența intersecțiilor este eliminată prin introducerea podurilor și pasajelor subterane. Așezările se dezvoltă de-a lungul unei axe stradale curbe de peste 12 kilometri lungime. Opțiunile urbanistice reflectă, în parte, studiile lui Le Corbusier care, în 1929, se ocupa de planuri urbanistice pentru orașele sud-americane.

● ARHITECȚII

În 1956, când a câștigat concursul pentru a construi Brasilia, Lucio Costa (1902–1998) era deja un arhitect cunoscut; realizase, printre altele, și cu colaborarea unul alt arhitect brazilian celebru, Oscar Niemeyer (1907–1998), având-l pe Le Corbusier drept consultant, sediul Ministerului Educației și Sănătății, astăzi Palatul Culturii din Rio de Janeiro. Forma pe care Costa a dat-o noului oraș amintește de cea a unui aeroplan, metaforă a progresului și a modernității. Probabil era și dorința de a vedea Brasilia decolând către democrație, având în vedere experiențele dictatoriale precedente (care s-au succedat până în 1954). Nu întâmplător principiile care au inspirat opera urbanistică erau cele ale *Cartei din Atena* (p. 348). Edificiile monumentale care constituie centrul orașului au fost proiectate de Oscar Niemeyer. O mențiune specială merită Piața Celor Trei Puteri, unde conviețuiesc și se îmbină sediile guvernului, Parlamentului și Ministerului de Justiție. Piața este marcată de prezența verticală a unui zgârie-nori dublu, sediul administrației, și de cea orizontală a Palatului Congreselor.

La dreapta:
Oscar Niemeyer, *Detaliu al catedralei metropolitane*, 1958–1960. Brasilia.



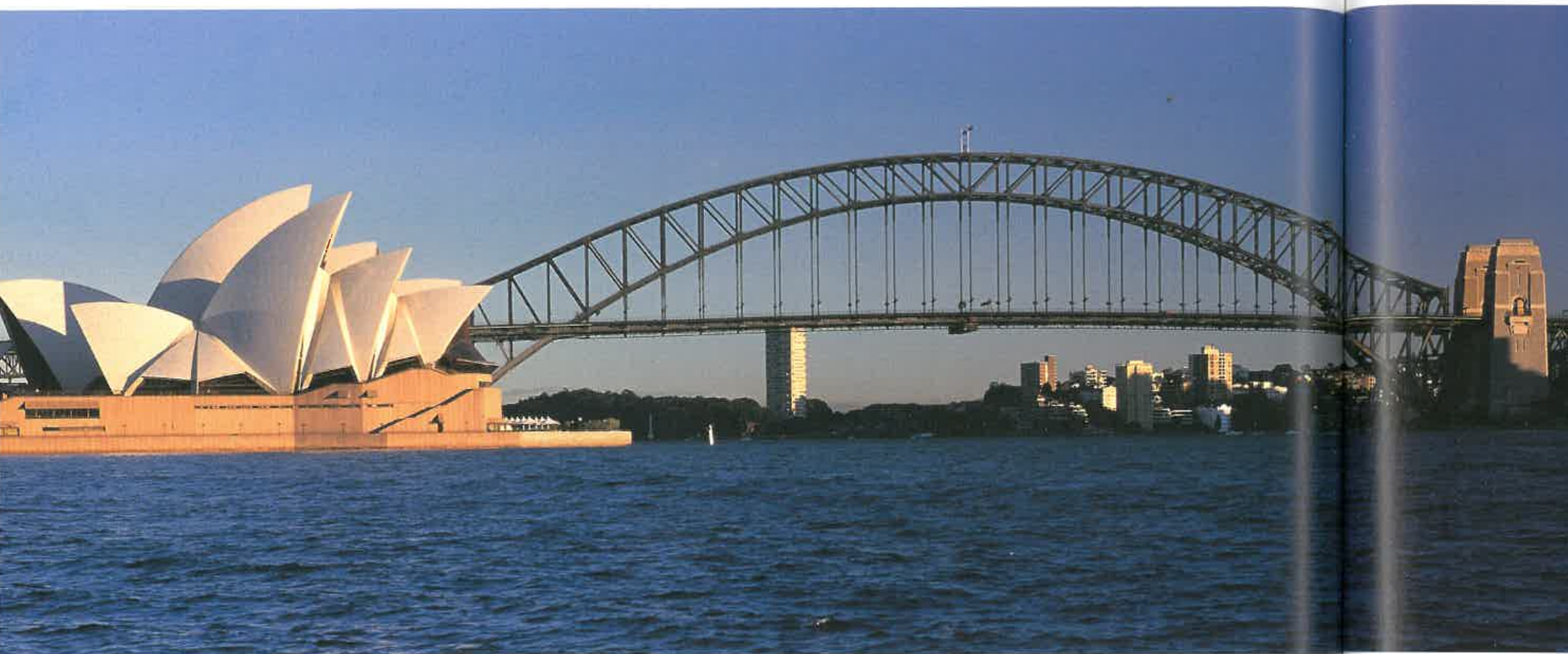
Dedesubt:
Oscar Niemeyer, *Palatele Guvernului*, 1958–1960. Brasilia.



Lucio Costa și Oscar Niemeyer, *Ministerul Educației și Sănătății, astăzi Palatul Culturii*, 1936–1943. Rio de Janeiro.



Opera din Sydney

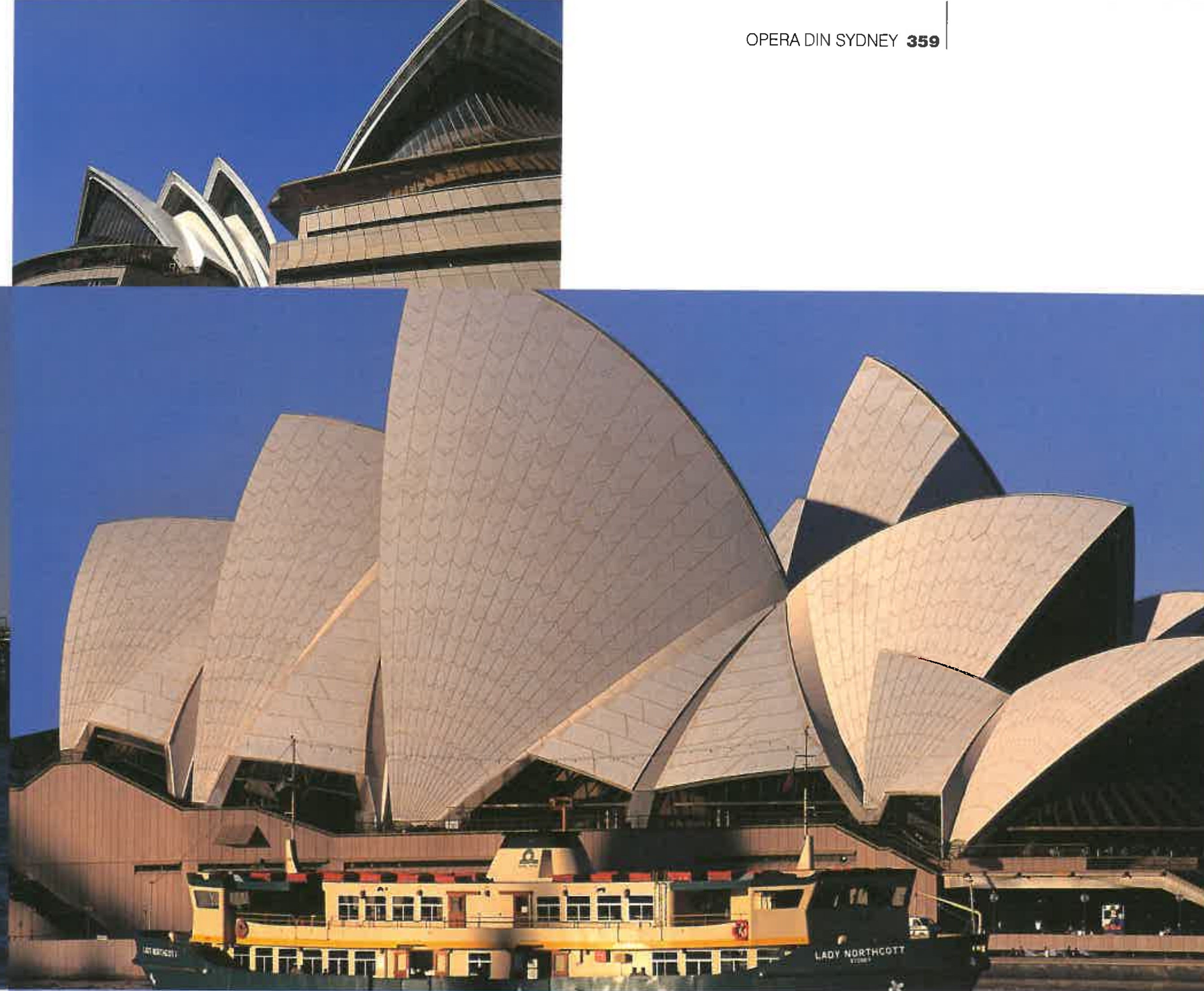


Vedere dinspre mare a Operei, 1957–1973. Port Jackson, Sydney (Australia).

Pentru cel puţin un deceniu, Opera din Sydney, concepută de Jørn Utzon la sfârşitul anilor '50 şi terminată în 1973, a fost considerată edificiul futurist prin excelenţă care, prin impactul său vizual inegalat, materializa viitorul arhitecturii. Ea a fost susţinută şi de un fel de „efect Eiffel", devenind simbolul continentului australian. Capodopera lui Utzon face parte, cu titlu deplin, din „albumul de familie" al arhitecturii secolului XX.

● ARHITECTUL

Jørn Oberg Utzon s-a născut la Copenhaga în 1918 şi s-a format la Academia Regală de Arte din capitala daneză, unde a studiat cu Kay Fisker (1893–1965). Între 1940–1945, Utzon a locuit la Stockholm, unde a fost influenţat de operele lui Gunnar Asplund (1885–1940) şi de vitraliile sale ample, susţinute de un schelet subţire din oţel. La întoarcerea în patrie, s-a stabilit la Helsinki, în 1946, lucrând în atelierul lui Alvar Aalto. Trei ani mai târziu a întreprins o călătorie în SUA, unde l-a cunoscut pe Frank Lloyd Wright. De aici, a pornit spre America Centrală, pe urmele civilizaţiei maya care i-a sugerat ideea unor edificii compuse dintr-o platformă de bază şi o structură de acoperire. În 1950, Utzon şi-a deschis propriul atelier la Copenhaga. Prima sa operă de marcă este casa sa din Hellebaek, influenţată de arhitectura organică a lui Wright. Anul care avea să îi schimbe viaţa a fost 1957, când a câştigat concursul pentru Opera din Sydney. Pentru a executa lucrările cu cea mai mare atenţie, a plecat în Australia în 1962, unde a rămas până în 1966, an în care a lăsat terminarea proiectului în seama altor arhitecţi. Alte opere importante sunt complexul rezidenţial Kingo din Helsingør şi cel din Fredensborg, unde şirul de case se conformează fidel liniilor peisajului. În 1964 a câştigat concursul pentru teatrul din Zürich care nu a fost însă construit, deşi a absorbit întreaga atenţie a arhitectului până în 1970. Între 1972–1987, Utzon a realizat Parlamentul din Kuweit City, considerat cea mai valoroasă operă a sa din a doua etapă, aceea în care, inspirându-se din motivul cortului beduinilor, pare să dea curs celor spuse de Asplund: „Este mai important să te conformezi stilului locului decât stilului timpului." Dintre realizările sale mai recente, amintim casa pe care a vrut să şi-o construiască în 1995, în munţii din Majorca.



Jørn Utzon şi Peter Rice, *Detaliu al acoperişului Operei din Sydney*, 1957–1973. Port Jackson (Australia).

Sus şi la dreapta: Jørn Utzon şi Peter Rice, *Opera din Sydney*, 1957–1973. Port Jackson (Australia).



Vedere de sus a Portului Jackson şi a Operei. Port Jackson, Sydney (Australia).

● EDIFICIUL

Opera din Sydney s-a născut din asamblarea a trei părţi distincte, armonios coordonate: baza, auditoriul şi structura de acoperire. Tocmai acestea au fost şi cele care au creat probleme la construirea edificiului. Soluţia a fost găsită în momentul în care Utzon a înţeles că fiecare element al acoperirii trebuia să fie o porţiune diferită a aceleiaşi sfere ideale, cu un diametru de 75 de metri. Dar costurile enorme l-au obligat pe arhitect să părăsească şantierul. Velele sunt structuri „inteligente", adică flexibile, realizate cu nervuri din beton armat precomprimat şi îmbrăcate cu plăci ceramice suedeze, de culoare albă, de tip Högans, flancate de panouri din beton vibrat, ancorate de cavetele acoperişului. Realizarea lor se datorează inginerului Peter Rice.

Kenzo Tange

La jumătatea secolului XX, limbajul arhitectural raționalist fusese deja exportat în întreaga lume, ca un fel de idiom universal, interpretat diferit în funcție de realitățile culturale specifice. Rolul fundamental al japonezului Kenzo Tange, considerat unul dintre principalii exponenți ai *International Style*, a fost unul de difuzare, în propria țară, a noului mod de a vedea arhitectura elaborat de lumea occidentală și de a îmbogăți acest limbaj prin aportul sensibilității artistice nipone.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Kenzo Tange s-a născut la Imabari, în 1913. Educația sa, mai întâi la Universitatea din Tokyo, între 1935–1938, s-a desăvârșit în urma practicii în atelierul lui Kunio Maekawa (1905–1986), fost colaborator al lui Le Corbusier la Paris. În 1946, la un an după specializarea sa la Universitatea din Tokyo, Tange a obținut o catedră, pe care a păstrat-o până în 1974. Tot din 1946 datează și deschiderea propriului atelier care din 1985 a devenit Kenzo Tange Associates. În 1949 a primit prima lucrare de prestigiu, Hiroshima Peace Centre, prin care se dorea aducerea unui omagiu orașului distrus de primul bombardament atomic. Intrarea sa pe scena internațională a arhitecturii a stârnit polemici aprinse din partea mediului cultural nipon. Obiectul principal al acestor critici a fost palatul municipal din Tokyo. Edificiul propriu-zis este suspendat pe niște *pilotis* clasici, în maniera lui Le Corbusier, dar Tange s-a străduit să creeze o continuitate spațială între piața pavată din fața acestuia și zona din jurul palatului, înfrumusețată cu rafinatele elemente ale grădinii tradiționale japoneze. A fost nevoie să i se decerneze prestigiosul Grand Prix d'Arhitecture et d'Art, în 1959, pentru a fi acceptat în patrie fără aversiune. De atunci și-a încercat talentul în opere diferite: de la agenția de jurnalism și radioteleviziunea din Yamanashi la catedrala catolică Sfânta Maria din Tokyo, pentru care a elaborat un tip de acoperire utilizat deja la complexul sportiv construit pentru Jocurile Olimpice din Tokyo. Stadionul, cu o capacitate de 15 000 de locuri, este caracterizat de acoperirea elegantă, cu cabluri în parabolă care apoi, cu diferite soluții, constituie motivul decorativ de fond al complexului.

Experimentele formale ale lui Kenzo Tange, implicat în anii '60 și în proiectarea urbanistică, tind să contopească cele două spirite artistice ale Japoniei: cultura *yayoi* și cultura *jomon*, care marcaseră perioada arhaică, de la originile îndepărtate până în secolul I d.Hr. Experimentele structurale, în schimb, se orientează în acei ani spre poziția și teoriile metabolismului arhitectural (p. 183) care prevedeau realizarea unei structuri „proteice" capabile să se ramifice, teoretic, la infinit, conform unui principiu similar celui care reglează metabolismul animal. Proiectul din 1960, de extindere a megalopolisului Tokyo, se baza pe o megastructură desfășurată de-a lungul unei axe stradale principale, suspendată deasupra golfului, care deservea „insule" comerciale, administrative și rezidențiale, conectate organic de o rețea stradală secundară. Activ, din anii '70, în întreaga lume, Tange a dezvoltat un stil mai internațional, după cum o demonstrează, de exemplu, Tokyo City Hall și turnurile din zona centrului administrativ al orașului Bologna.

Deasupra: Kenzo Tange, *Edificiul agenției de jurnalism și radioteleviziune*, detaliu al unui turn și schema proiectului, 1961–1966. Yamanashi (Kofu, Japonia). Centrul multifuncțional este conceput pentru a putea fi extins virtual la nesfârșit, conform principiilor metabolismului arhitectural. Zonele de serviciu sunt amenajate în șaisprezece turnuri care au și funcție portantă și care ar putea fi multiplicate, teoretic, permițând proliferarea structurii.



La dreapta: Kenzo Tange și colaboratorii, *Sălile olimpice ale Palatului Sportului*, 1961–1964. Tokyo. Acoperișul inconfundabil amintește, din profil, de cel al unei pagode.

La stânga: Kenzo Tange, *Machetă pentru proiectul planului urbanistic al orașului Tokyo* (1960). Exigența aflată la baza proiectului este aceea de a descongestiona centrul orașului Tokyo. Tange s-a gândit că este util să se fluidizeze traficul și, astfel, a conceput o „axă civică", adică o axă stradală echipată legată de cartierele autosuficiente, dar specializate în funcții rezidențiale, administrative și comerciale, tot atâtea celule ale organismului oraș.



La dreapta: Kenzo Tange, *Vedere de sus a complexului olimpic*, 1961–1964. Tokyo.



Deasupra: Kenzo Tange, *Biserica Sfânta Maria*, 1963. Tokyo. Acoperișul se transformă într-un elan simbolic ascensional, încărcat de semnificații mistice. Planul edificiului care poate găzdui 1 500 de persoane este cruciform.



Dedesubt: Kenzo Tange, *Centrul administrativ (Tokyo City Hall)*, 1986–1995. Shinjuku, Tokyo.

Arata Isozaki

Importanța unui maestru se măsoară și prin calitatea discipolilor săi. Impactul operei lui Kenzo Tange asupra culturii arhitecturale japoneze a fost enorm și a determinat o întinerire bruscă și molipsitoare a modului de a concepe arta de a construi. Prin el și datorită lui, Țara Soarelui-Răsare a devenit o voce nouă, uneori provocatoare, dar întotdeauna de o mare eleganță, în panorama artistică a secolului XX. Această lecție, și prin intermediul contextului academic, a dat naștere unei adevărate școli, unii dintre exponenții acesteia ajungând în luminile rampei mondiale. Arata Isozaki este unul dintre aceștia.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Arata Isozaki s-a născut la Oita, Japonia, în 1931. La Universitatea din Tokyo a urmat cursurile lui Kenzo Tange și, după ce și-a luat licența în arhitectură, s-a angajat în atelierul acestuia, unde a rămas până în 1963. Evoluția stilistică a lui Isozaki, activ încă la nivel internațional, a traversat mai multe faze, începând de la respingerea metabolismului, mișcare al cărei adept fusese considerat în timpul anilor '60. Cât timp a lucrat în atelierul lui Tange, Isozaki s-a ocupat în detaliu de proiecte importante, precum planul urbanistic al orașului Tokyo, aducându-și propria contribuție creativă, sub formă de consultanță sau execuție. Și mai târziu Tange avea să îl implice pe elevul său într-o serie de proiecte, cum ar fi planul de reconstrucție a orașului Skopje din Macedonia (1965–1966) sau la Festival Plaza, cu prilejul Expoziției Internaționale de la Osaka (1970), opere în care componenta metabolistă este evidentă. Începând cu anii '70, Isozaki s-a lansat într-o experimentare stilistică care viza formele geometrice simple, revizuite însă în lumina unei tendințe către fragmentare și, în același timp, a unor combinații noi care exploatează tehnologii sofisticate. Un exemplu îl constituie biblioteca municipală din Kitakyushu, a cărei intrare cu cuburi și triunghiuri se combină într-un fel de imens tunel de lectură care șerpuiește ca o uriașă ramă locuită. De la sfârșitul anilor '70, Isozaki s-a orientat către un stil apropiat de istoricism, aflat pe atunci în faza sa inițială. Declarația sa de intenție poate fi surprinsă în celebra „Strada novissima" prezentată la Bienala de la Veneția, din 1980, în care, alături de alți arhitecți de marcă, precum Hans Hollein (p. 191), a prezentat fragmentul său de memorie.

În această fază, care s-a prelungit, cu unele modulații, dincolo de anii '80, arhitectul japonez a preluat cu entuziasm sugestiile trecutului (Giulio Romano, Boullée, Ledoux, Schinkel și alții), transformându-le în material pentru fantezia sa. Un exemplu este dat de Palatul Sportului Sant Jordi din Barcelona (prezentat la pagina 57), care trimite la biserica palladiană din Vicenza, reinterpretată prin intermediul mijloacelor oferite de tehnologii mai inteligente. Și Country Club din Fujimi, cu un arc în plin cintru sprijinit pe o arhitravă, amintește de o vilă palladiană, în vreme ce proiectul mai recent pentru o nouă ieșire pentru Galeria Uffizi face aluzie la stilul medieval al Logiei Lanzi din Piața della Signoria.

În ultimii ani, Isozaki s-a orientat și către heterotopie (p. 197), adică încercarea de a crea un contrast între mediul înconjurător și edificiul construit. Arhitectul explică: „O primărie poate să apară ca o navă spațială care plutește în liniștea citadină, o altă construcție seamănă cu o balenă împotmolită la baza unui castel..." O frază care se potrivește perfect cu Pavilionul Artei și Tehnologiei japoneze din Cracovia (1990–1994), aflat la poalele unui deal dominat de un castel.

Isozaki este și autorul unor scrieri importante ca, de exemplu, volumul în care analizează mișcările din anii '60 și '70, conform principiului „disoluției arhitecturii" (*Kenchiku-no-Kaitai*, 1975).



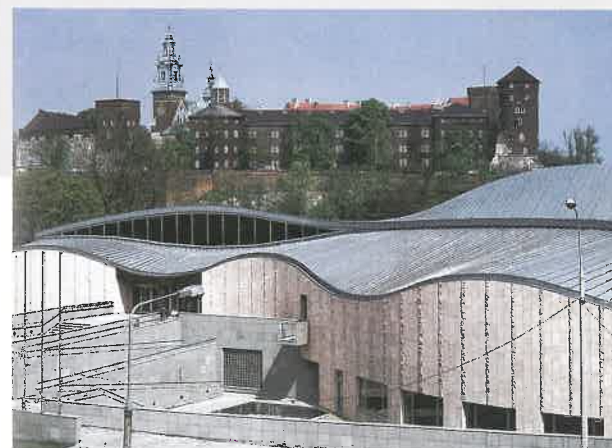
Arata Isozaki, *Okanoyama Graphic Art Museum*, 1982–1984. Nishiwaki, Hyogo (Japonia).

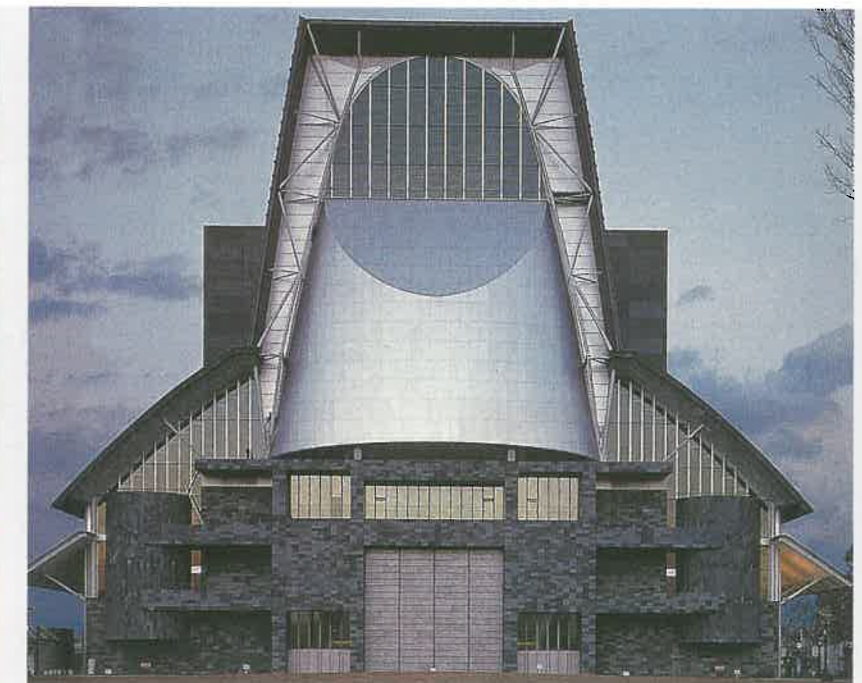


Deasupra: Arata Isozaki, *Proiect pentru noua ieșire a Galeriei Uffizi*, 1996.

Dedesubt: Arata Isozaki, *Primăria*, 1975–1978. Kamioka (Japonia).



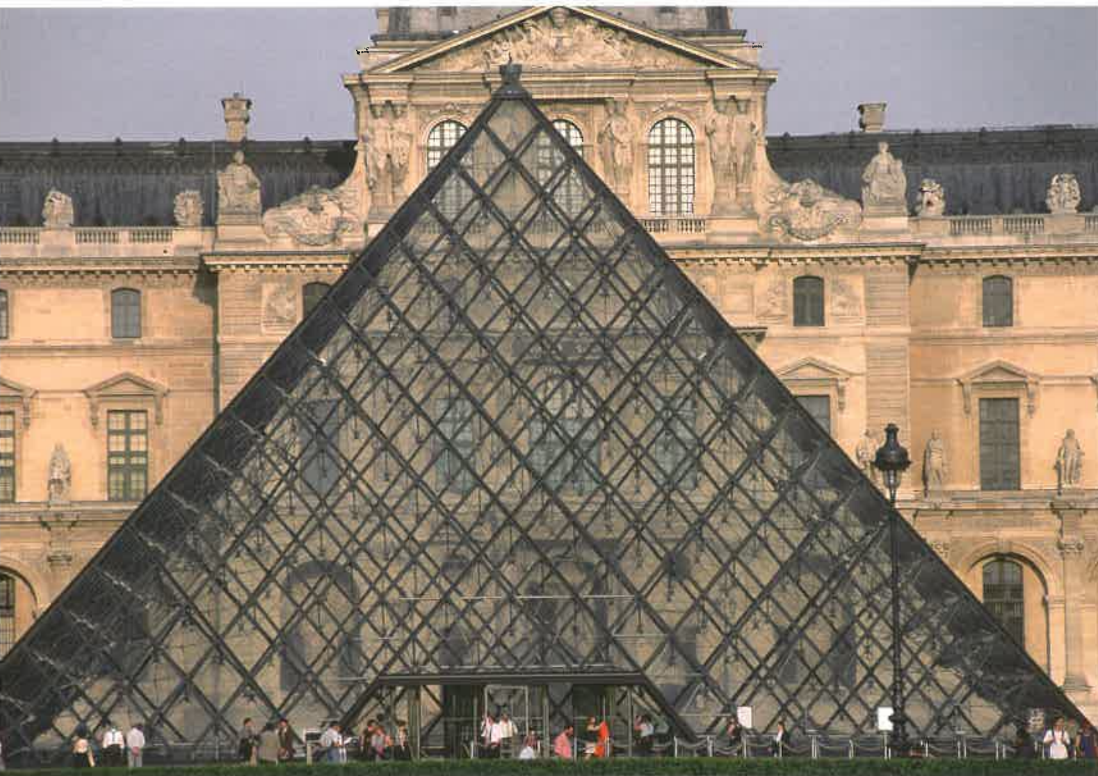




La stânga: Arata Isozaki, *Pavilionul artei și tehnologiei japoneze*, 1990–1994. Cracovia (Polonia).

Deasupra: Arata Isozaki, *Centrul cultural și de congrese*, 1999. Shizuoka (Japonia).

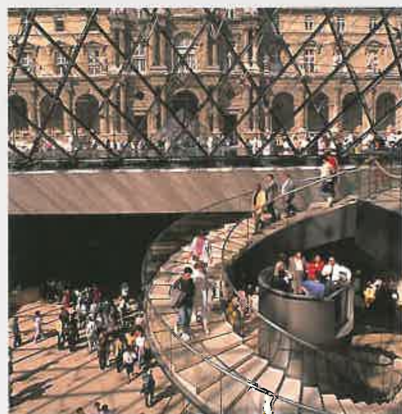
Luvru
şi Ieoh Ming Pei



Opera care l-a făcut celebru pe Ieoh Ming Pei, singurul arhitect chinez prezent pe scena internaţională, este piramida din sticlă proiectată în 1983 pentru Luvru, creată nu numai pentru a reînnoi imaginea imensului muzeu francez, ci şi pentru a-i adapta structurile la noile exigenţe: în primul rând, pentru a putea primi în mod adecvat numărul tot mai mare de vizitatori şi, în acelaşi timp, pentru a modifica, fără a-l distruge, echilibrul arhitectural al unui edificiu care poate fi considerat o operă de artă în sine. Proiectul lui Pei s-a organizat, aşadar, în două faze: în prima etapă, amenajarea intrării principale, concepută într-un vast spaţiu subteran, în direcţia Curţii lui Napoleon. Piramida permite, în prezent, orientarea vizitatorilor în funcţie de itinerarul ales, prin intermediul celor trei braţe care comunică cu aripile edificiului.

Noua structură oferă cele mai variate servicii, în ton cu cele mai moderne structuri muzeale: ghişee pentru informaţii, garderobă, case de bilete diferenţiate, bufet, o mare bibliotecă şi o sală de conferinţe. Folosind o metaforă, se poate spune că celebra piramidă de la suprafaţă, asistată în funcţia de iluminare de alte două piramide mai mici, reprezintă vârful icebergului tehnologic şi arhitectural conceput de Pei pentru Luvru.

Acestei prime faze, încheiată în 1987, i-a urmat o a doua, terminată în 1993, care a dus la transformarea spaţiilor expoziţionale ale Aripii Richelieu, ocupată până în acel moment de Ministerul Finanţelor. Dorit de preşedintele Mitterrand, proiectul a dat naştere unui „Grand Louvre", unul dintre cele mai avansate muzee din lume.



Sus:
Ieoh Ming Pei & Partners, *Piramida de acces în Luvru*, 1983–1987. Paris.

Deasupra:
Ieoh Ming Pei & Partners, *Scara de acces în subsolul Muzeului Luvru*, 1983–1987. Paris.

Dedesubt:
Pei Cobb Freed & Partners, *Vedere spre Cour Puget din Aripa Richelieu, Luvru*, 1987–1993. Paris.





Deasupra:
Ieoh Ming Pei, *East Wing, National Gallery*, 1968–1978. Washington D.C. (Statele Unite ale Americii).

● VIAŢA ŞI OPERELE

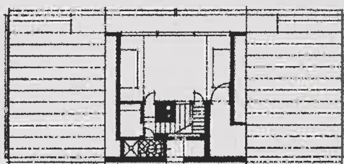
Ieoh Min Pei s-a născut la Canton, în 1917, dar a emigrat, când avea 16 ani, în SUA. Aici a studiat la Massachusetts Institute of Technology, apoi cu Walter Gropius, la Harvard University din Cambridge. Asociindu-se cu constructorul newyorkez William Zeckendorf, între 1948 şi 1955, a primit primele comenzi mai importante. La 38 de ani şi-a deschis un atelier profesionist, care este şi astăzi unul dintre cele mai cunoscute din SUA, şi a primit o serie de comenzi publice pentru opere reprezentative, precum extinderea aripii estice (East Wing) a National Gallery din Washington. Construcţia, decupată în volume netede, pare o exaltare a formelor raţionaliste, cu o monumentalitate evidentă care sugerează ideea de clasic şi esenţial. Ampla rază de acţiune a atelierului Ieoh Ming Pei & Partners (Pei, Cobb, Freed and Partners din 1989) a permis elaborarea unor limbaje stilistice ţintite, sensibile la ultimele noutăţi, dar care, în esenţă, vizează optimizarea funcţionalităţii proiectelor, independent de opţiunile estetice. Astfel, în mod paradoxal, contribuţia lui Pei a ajuns să repropună, la sfârşitul secolului XX, aspiraţii ale secolului al XIX-lea. În acest sens, atelierul său a produs atât opere care tind către postmodernism (precum Holocaust Museum din Washington), cât şi opere care poartă amprenta evidentă a stilului *high tech*. Este cazul zgârie-norului construit pentru sediul Bank of China din Hong Kong, devenit de curând simbolul oraşului şi al reorientării capitaliste pe care a îmbrăţişat-o China care, la sfârşitul anului 1999, se pregătea să preia administrarea oraşului.

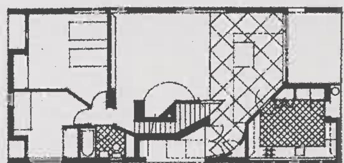


La stânga:
Ieoh Ming Pei & Partners, *Turnul sediului Bank of China*, 1982–1990. Hong Kong (Republica Populară Chineză).

Robert Venturi







La dreapta:
Robert Venturi (împreună cu Arthur Jones), *Casa pentru Vanna Venturi*, 1959–1964. Chestnut Hill (Pennsylvania, SUA). Pentru locuința mamei sale, Venturi se inspiră din casele tradiționale americane. Planul prezentat aici arată la parter căminul ca nucleu al locuinței; în jurul acestuia se organizează scara de acces la etajul superior.

În anii '60 ai secolului XX, contribuția lui Robert Venturi la dezbaterea asupra arhitecturii și a noilor orientări stilistice a fost, într-o primă etapă, mai mult teoretică. Publicațiile și lecturile sale critice au constituit într-o măsură mai mare un punct de referință decât operele sale, coerente, de altfel, cu ceea ce a afirmat în paginile cărților. În eseul său despre complexitatea și contradicțiile arhitecturii contemporane (*Complexity and Contradiction in Arhitecture,* 1966), Venturi sugera o lectură provocatoare a încrucișărilor lingvistice, nu întru totul coerente, din istoria arhitecturii occidentale, propunând încă de pe atunci o recuperare a acelei arhitecturi „vernaculare"; în viziunea sa, aceasta era o parte importantă a patrimoniului american, pe nedrept sacrificat pe altarul raționalismului arhitectural. Faima și recunoașterea internațională ale lui Venturi datează din 1972, când, împreună cu Steven Izenour și Denise Scott Brown, a publicat *Learning from Las Vegas*, volum în care reevalua acea arhitectură minoră care include reclame, lumini, firme luminoase cu neon și fațade false (de tipul celei care se răspândește în Las Vegas), pentru a face din aceasta o paradigmă pe care să o opună seriozității scrobite a *International Style.* Dintr-o dată, acel mod de a construi, considerat până în acel moment *trash*, gunoi, devine *learning*, cultură arhitecturală semnificând viață și ironie. În acest fel, cărțile lui Venturi au adus o contribuție remarcabilă la formarea stilului posmodern (pp. 189–191), erodând aura de teamă reverențioasă și intangibilitatea care până în acel moment învăluiseră opțiunile stilistice ale *International Style*. Prin „Strada novissima", prezentată împreună cu alți artiști la Bienala de la Veneția, din 1980, Venturi s-a numărat printre protagoniștii consacrării postmodernismului.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Născut la Philadelphia (Pennsylvania), în 1925, dintr-o familie de origine italiană, Robert Venturi a studiat la Princeton University (New Jersey). După ce și-a luat licența în arhitectură, din 1958 a început să lucreze în ateliere profesioniste de prestigiu, precum cele ale lui Louis I. Kahn sau Eero Saarinen. Până în 1977, a predat și la Pennsylvania University din Philadelphia. În 1964 s-a asociat cu John Rauch și, în 1967, cu Denise Scott Brown, care ulterior avea să îi devină soție (din 1989, atelierul se numește Venturi, Scott Brown and Associates). În perioada criticilor sale la adresa *International Style,* Venturi își punea în practică convingerile, realizând casa mamei sale, Vanna Venturi. În această operă, arhitectul revizuiește repertoriul tradițional al casei unifamiliale, tipic americană, oferindu-i o nouă interpretare care se concretizează în interiorul unei spațialități neobișnuite. Aspectele autoironice ale stilului său devin evidente în următoarele proiecte, precum Casa lui Franklin din Philadelphia, unde o siluetă metalică subțire evocă volumele locuinței lui Benjamin Franklin care se afla odinioară aici. Net orientată către postmodernism este, în schimb, soluția prevăzută pentru extinderea National Gallery din Londra, în Trafalgar Square, unde apropierea de vechiul edificiu este rezolvată prin adoptarea unui stil corintic cu coloane și lezene care se răresc pe măsură ce noua clădire prinde contur. Ironică și parcă desprinsă din desene animate este și clădirea RCID din Disney World.



Deasupra:
Venturi, Scott Brown and Associates, *Emergency Service RCID pentru Disney World*, 1993. Orlando (Florida, SUA). Venturi pune în aplicare aici lecția din Las Vegas. Construcția este acoperită cu panouri cu porțelan, în culori vii, stridente care camuflează o structură logistică, și anume cartierul general al serviciului antiincendiu.



La dreapta:
Robert Venturi, John Rauch și Denise Scott Brown, *Casa Brant*, 1970–1973. Greenwich (Connecticut, SUA). Luxoasa vilă este inspirată de stilul lui Adolf Loos.



Deasupra și la dreapta:
Venturi, Scott Brown and Associates, *Sainsbury Wing a National Gallery,* 1991. Londra.

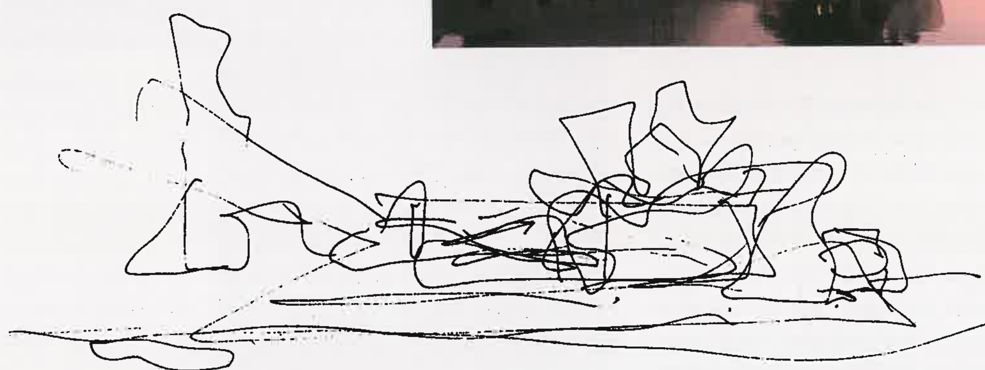
Frank Owen Gehry



Dedesubt:
Frank O. Gehry, *Schiţă pentru Guggenheim Museum din Bilbao*, 1991–1997.

Deasupra şi la dreapta:
Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, detaliu al structurii de acoperire şi vedere a exteriorului, 1991–1997. Bilbao (Spania).





Cu Gehry intrăm în generaţia arhitecţilor care folosesc computerul nu numai pentru a executa desenele, transparentele şi altele de felul acesta, ci şi pentru a deplasa proiectul din zona intuiţiei şi a ideii în cea a concretului fezabilităţii şi realizării. Nu întâmplător, Gehry a declarat, provocator şi autoironic: „Schiţele mele sunt gesturi: cum să fac să le construiesc? Am reuşit datorită computerului, altminteri nici măcar nu aş fi încercat."

Afirmaţia demonstrează cât de mult se modificase meseria de arhitect care, în prezent, graţie modelelor digitale tridimensionale, poate vizualiza edificiul înainte de a-l realiza. Fantezia şi inventivitatea sunt însă arma secretă a lui Gehry care, începând din anii '80, concepe clădirile ca sculpturi şi ansambluri aproape organice de volume, mai degrabă decât ca simple containere. Guggenheim Museum din Bilbao, care pe bună dreptate i-a adus faima, reprezintă o reelaborare proteiformă, la scară amplă, a unei idei puse deja în aplicare în 1987 (pe vremea când electronica nu oferea aceleaşi posibilităţi ca astăzi) prin realizarea Vitra Design Museum, în Weil am Rhein.

Prin muzeul din Bilbao, Gehry vizează spectaculozitatea absolută a edificiului, care pare el însuşi o operă de artă decupată în pelicula strălucitoare de titan. Viitorul şi trecutul se îmbină în această clădire prin referinţele cubiste şi futuriste şi aluzia la un improbabil Nautilus inventat de Jules Verne. Astronavă şi animal arhitectural proteic, muzeul din Bilbao se întinde pe o suprafaţă de 24 000 metri pătraţi, caracterizat de o aparentă indiferenţă faţă de legile staticii, oglindindu-se într-o narcisistă admiraţie în bazinul de apă creat special pe malul râului Nervión. Şi din punct de vedere structural, muzeul este o capodoperă inginerească, capabil să exploateze toate posibilităţile oferite de oţelul galvanizat pentru a scădea costurile structurii acoperite cu foi laminate din titan groase, sau mai bine zis subţiri cât a treizeci şi opta parte dintr-un milimetru.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Frank Owen Gehry s-a născut la Toronto, în 1929, dar a studiat în SUA, la University of Southern California din Los Angeles şi apoi la Harvard University din Cambridge.

Din 1953 a lucrat în ateliere profesioniste, iar din 1962 a început să lucreze pe cont propriu. Prima fază a activităţii sale nu a fost caracterizată de comenzi de marcă: era vorba mai ales de proiecte pentru magazine şi vile unifamiliale în care însă se făcea tot mai evidentă o tendinţă spre destructurarea arhitecturală. Această evoluţie a culminat cu propria casă din California care l-a impus atenţiei criticii internaţionale (p. 193). Locuinţa prezintă premisele deconstructivismului, dar, cu toate acestea, Gehry nu poate fi etichetat printr-o definiţie sau alta.

În opere ca birourile Chiat-Day-Mojo ce au luat naştere dintr-o schiţă a prietenului său, pictorul Claes Oldenburg, Gehry îşi asumă limbajul *Pop Art,* conferindu-i o dimensiune monumentală. Astfel, binoclul de-abia schiţat de Oldenburg a devenit un portic care nu disimulează forma obiectului. În sediul Nationale-Nederlanden, revine concepţia deconstructivistă, iar edificiile par văzute printr-o lentilă care deformează – aceea a unei chinuitoare realităţi cotidiene. Recent, lui Gehry i-a fost încredinţată o lucrare de prestigiu, construirea noului sediu al Guggenheim Museum din Manhattan: un proiect în care formele rigide ale zgârie-norilor, „chintesenţă a arhitecturii din New York", sunt fracturate şi reelaborate într-un corp caracterizat de linii curbe, amintind de mişcarea apei şi de energia oraşului.



La stânga:
Frank O. Gehry, *Detaliu al structurii exterioare a Vitra Design Museum*, 1987–1989. Weil am Rhein (Germania).



Jos şi la stânga:
Frank o. Gehry, *Venice Beach House*, 1987. Los Angeles (California, SUA).



Dedesubt:
Frank O. Gehry, *Birourile Chiat-Day-Mojo*, 1985–1991. Venice (California, SUA).

Renzo Piano



Deasupra:
Piano & Rogers, *Centrul Georges Pompidou*, 1971–1977, Paris.
În spatele opțiunilor formale ale lui Piano se ascunde și o aluzie la aspectele vizionare ale desenelor lui Sant'Elia (p. 338) și la formele „paleofuturiste“ prevăzute în proiectele și planșele grupului londonez de arhitecți și designeri Archigram (1960).



Deasupra și jos:
Renzo Piano și Peter Rice, *Centrul cultural Tjibaou*, 1991–1998, Nouméa (Noua Caledonie).



Dedesubt:
Renzo Piano și Peter Rice, *The Menil Collection*, 1981–1986, Houston, Texas (SUA). Acoperișul din oțel și beton este calculat astfel încât să optimizeze lumina naturală care asigură eclerajul operelor expuse.

În memoria colectivă, figura lui Renzo Piano este încă legată parțial de proiectarea primei lucrări care l-a făcut cunoscut pe scena internațională: Centrul Georges Pompidou din Paris. Motivul unei persistențe atât de tenace ține de faptul că Beaubourg, cum este numit familiar, de la numele cartierului parizian care îl găzduiește, a fost prima clădire care a răsturnat termenii problemei construcției. Până în acel moment, orice clădire, fie și cea mai inovatoare, avea grijă, dacă nu să ascundă, cel puțin să nu-și expună „secretele“ structurale. Conductele de aerisire, instalațiile de aer condiționat, ascensoarele, scările de serviciu etc. erau zidite și ascunse cu grijă pentru a face loc volumelor netede și tensiunii structurii. În acest sens, Beaubourg a fost un fel de pumn în stomac, chiar dacă plăcut și captivant. Este ca și cum ai privi un organism într-o radiografie perpetuă. Se inaugura astfel acea tendință a arhitecturii contemporane cunoscută sub numele de *High Tech* (p. 194), care prevede folosirea tehnologiilor avansate. Dar nu era vorba de o expunere gratuită sau de un simplu exercițiu de bravură: Beaubourg trebuia să răspundă unor exigențe precise, de mare ductilitate funcțională. Adică era un container, pe drept cuvânt numit „mașina de cultură“, de peste 7 500 metri pătrați, complet eliberați de orice obstrucție structurală, având în vedere că totul fusese deplasat de-a lungul perimetrului (60 x 170 metri) construcției, în vreme ce scheletul din fontă și oțel permitea iluminarea interiorului pe o lungime de 48 metri. În acest fel, Centrul Pompidou putea să primească epitetul „multifuncțional“. Din punct de vedere pur estetic, edificiul a reprezentat un moment de cotitură în considerarea raportului dintre construcție și mediu și a inaugurat o tendință care avea să dea naștere ulterior heterotopiei (p. 197).



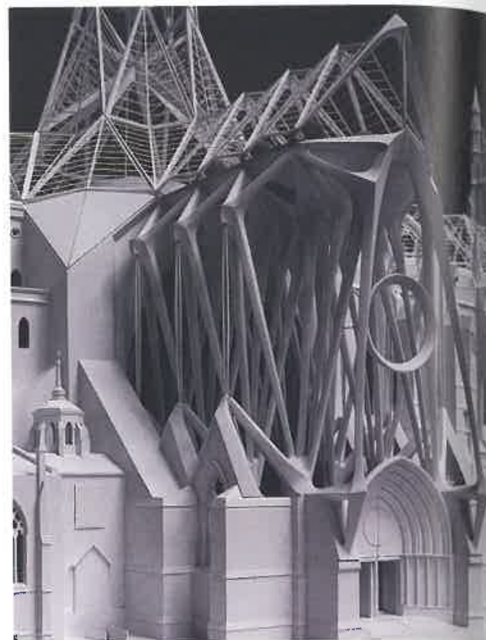
La stânga și deasupra:
Renzo Piano și alții, *Reconstrucția Pieței din Potsdam (Potsdamer Platz)*, 1992–2000, Berlin. Dorit de societatea Daimler-Benz, după căderea Zidului Berlinului, planul de reconstrucție a reabilitat zona distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial și divizată apoi de Zidul (1961) care împărțea orașul. Intervenția, la care au contribuit, printre alții, arhitecți precum Isozaki, Rogers, Kollhoff și Moneo, folosind un masterplan semnat de Renzo Piano, s-a extins pe o suprafață foarte vastă, împărțită în nouăsprezece edificii destinate birourilor, locuințelor și cinematografelor IMAX, aproape un parc de distracții în centrul Berlinului.

● VIAȚA ȘI OPERELE

Născut la Genova în 1937, Renzo Piano a studiat la Universitatea din Florența și la Politehnica din Milano, unde a obținut licența în arhitectură în 1964. S-a interesat imediat de experiențele internaționale și a lucrat în atelierul lui Louis I. Kahn din Philadelphia (p. 187) și apoi la Londra. În 1971 a proiectat împreună cu Richard Rogers (p. 194) Centrul Georges Pompidou. În 1977 s-a asociat cu Peter Rice, inginerul care lucrase la Opera din Sydney, cu care a colaborat până în 1993. A creat apoi Renzo Piano Building Workshop, cu sediul la Paris și Genova, executând proiecte în întreaga lume. Creativitatea lui Piano a cunoscut tendințe diverse. Pe de o parte, s-a orientat către forme de experimentare de tip urban și teatral, pe de alta, către realizarea unor lucrări precum sediul Menil Collection din Houston, care, într-un fel, poate fi considerat un anti-Beaubourg. Edificiul nu pare să mai aibă nici o legătură cu criza tehnologiei, având săli iluminate cu lumină naturală. Piano a revenit adesea la formele de expresie *high tech*, ca de exemplu în cazul Centrului Cultural din Nouméa, în Noua Caledonie, unde folosirea unui material vechi precum lemnul capătă o formă surprinzător de nouă. Cu aceeași libertate creatoare, Piano a realizat Muzeul Științei și Tehnicii din Amsterdam care se îmbină perfect cu amplasarea la mare, părând o imensă navă pe punctul de a ridica ancora către necunoscut. Împreună cu alți arhitecți, a colaborat la reconstruirea Pieței din Potsdam (Potsdamer Platz), un fel de „vindecare“ a țesutului urban al orașului Berlin.

Santiago Calatrava

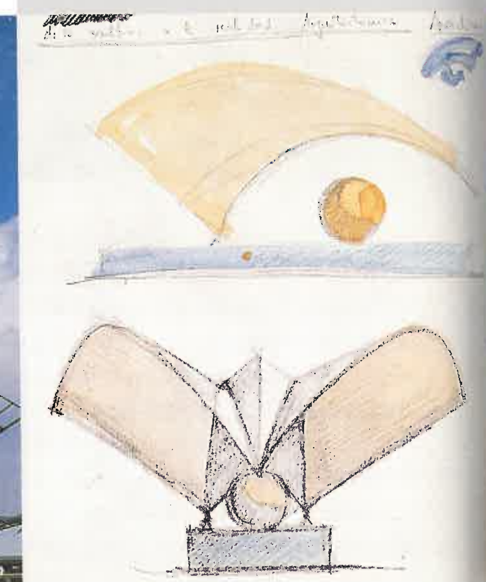
Diatriba dintre arhitecţi şi ingineri, care se prelungea de la jumătatea anilor '80, nereuşind să răspundă la întrebarea dacă, pentru a construi cu noile tehnologii era nevoie să fii mai degrabă inginer decât arhitect sau invers, a găsit, cel puţin parţial, un răspuns în opera lui Santiago Calatrava, care îmbină ambele roluri. Prin formaţia sa, arhitectul spaniol se înscrie în acel filon creativ care debutează, într-o manieră puţin grandilocventă, cu opera lui Gustave Eiffel (p. 332) şi care, în secolul XX, a cunoscut puncte de maxim în opera arhitecţilor spanioli Eduardo Torroya y Miret (1899–1961) şi Felix Candela (1910–1997), în cea a arhitecţilor italieni Pier Luigi Nervi (p. 186) şi Riccardo Morandi (1902–1989), a englezului Ove Arup (1895–1988) şi a germanului Otto Frei (1925). Orientarea lui Calatrava este *high tech,* dar cu o interpretare personală care privilegiază atenţia la formele organice, cu un efect tulburător. Noutatea constă în faptul că arhitectul spaniol creează cu sculpturi, acuarele şi desene independente de realizarea arhitecturală ulterioară. Prodigioasa sa capacitate tehnică este cea care îi permite să nu trădeze desenul iniţial (ca în cazul turnului de transmisie de pe Montjuic, din Barcelona, care se avântă spre înalt ca o săgeată gata să lovească cerul). Ceea ce îl interesează pe arhitect, de fapt, este dinamismul propriu anumitor forme ca, de exemplu, Podul Alameda din Valencia, care pare îndoit ca un arc încordat.



Deasupra:
Santiago Calatrava,
Macheta transeptului sudic – proiectul pentru Biserica St. John the Divine din New York (1991).



Santiago Calatrava,
Gara TGV din Rhône Alpes Satôlas,
1989–1994.
Lyon (Rhon, Franţa).
Aspectul construcţiei are o puternică forţă evocatoare deoarece pare o combinaţie între un tren şi un avion, un fel de animal tehnologic modern, capabil să sugereze un dinamism intens asemeni celui resimţit atunci când călătorim cu avionul sau cu trenul de mare viteză.

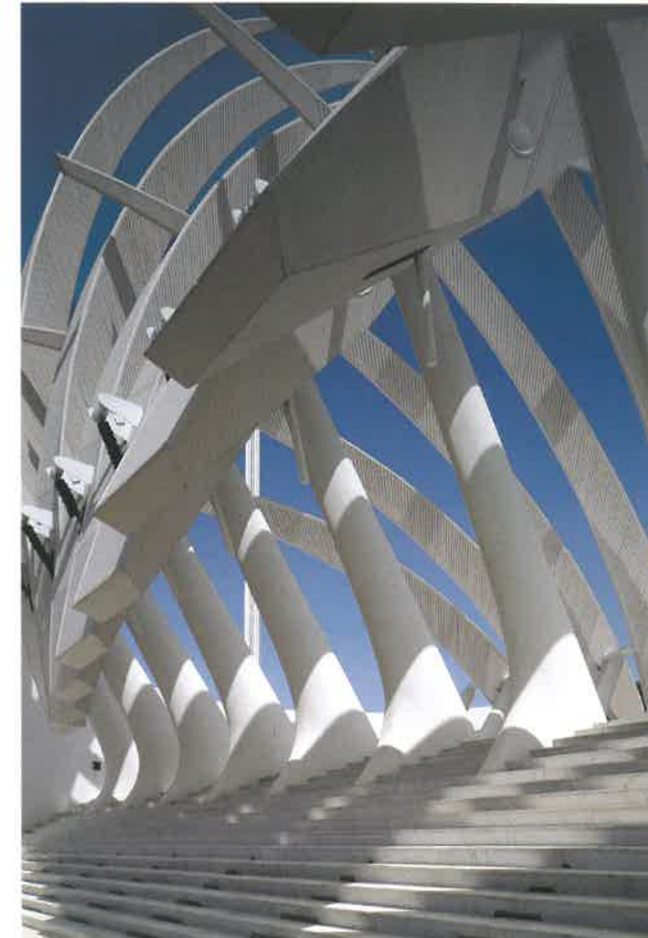


Deasupra:
Santiago Calatrava,
Proiecte în acuarelă pentru Gara TGV Rhône Alpes Satôlas din Lyon,
1989.

● VIAŢA ŞI OPERELE

Figură marcantă a arhitecturii şi ingineriei secolului nostru, Santiago Calatrava s-a născut la Benimamet, nu departe de Valencia, în Spania, în 1951. Din 1968 a studiat la Şcoala de Artă din Valencia, apoi, până în 1973, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. În 1975 s-a stabilit la Zürich, luându-şi licenţa la Politehnica din oraşul elveţian, unde a susţinut şi o teză de doctorat despre comportamentul structurilor flexibile, în mod special al grinzilor reticulate.

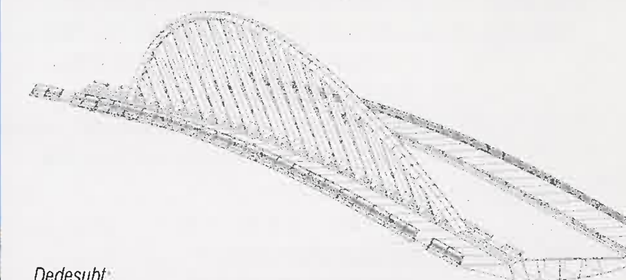
Încrezător în pregătirea sa tehnică, Calatrava a început să conceapă opere în care elementul calificant este format de structura însăşi, care nu mai constituie un simplu element de susţinere a acoperişului, ci o formă dinamic proiectată în spaţiu, „dinăuntru către exterior", după cum a afirmat chiar el însuşi. Un exemplu de mare impact vizual, evocând viteza, este terminalul TGV din Gara Lyon-Satôlas, care leagă oraşul de aeroport. Acest interes pentru formele proiectate în spaţiu nu reprezintă însă un exerciţiu steril legat de mania modernităţii, ci reflexul esenţei căutărilor lui Calatrava care plasează în centrul studiilor sale relaţia dintre structură şi formă, ceea ce-l face să afirme: „Căutarea mea este una în direcţia a ceea ce uneori sunt destul de arogant să numesc pictură." Se explică astfel motivul care l-a determinat să îşi încerce forţele, în 1991, la restructurarea Catedralei St. John the Divine din New York. Intervenţia propusă de Calatrava pentru modernizarea unuia dintre simbolurile oraşului New York prevedea adăugarea unui transept revizuit în stil gotic, a unei biosfere suspendate la 50 de metri deasupra intersecţiei transeptului cu nava centrală şi o grădină suspendată plasată sub acoperiş, o aluzie evidentă la Paradis. Calatrava celebrează astfel lansarea către înalt a goticului şi esenţa stilului. Este cunoscut în întreaga lume pentru podurile sale spectaculoase.





Deasupra:
Santiago Calatrava,
Podul Alamillo, 1992.
Sevilla (Spania).

Deasupra şi dedesubt:
Kuweit Building Expo 92.



Dedesubt:
Santiago Calatrava,
Gara din Alameda,
1991–1995.
Valencia (Spania).



Indice de nume

Numerele scrise cursiv trimit la ilustraţii şi legende, cele cu bold la paginile monografice dedicate fiecărui arhitect în parte.

Aalto, Aino, *354*, 355
Aalto, Alvar, *61*, 181, 187, 197, **354-355**, 358
Abd al-Malik, calif omeiad, 242-243
Adadnirari al III-lea, rege asirian, 218
Adler, Dankmar, 341, 342
Adrian al IV-lea, papă, 272
Adrian I, papă, 247
Agamemnon, 214-215
Aghlabidă, dinastie islamică, *107*
Agrippa, Marcus Vipsanius, 60, *226*, 232
Akinobu, Kano, *169*
Alberti, Leon Battista, 29, *91*, 117, *138*, 140, *141*, **290-291**, 292
Albizzi, familia, 290
Aleotti, Giovanni Battista, *58*
Alexander, Christopher, 356
Alexandru al VII-lea, papă, 347
Alexandru cel Mare, 110, 202, 208, 211, *234*
Alfonso de Aragon, rege al Aragonului şi al Siciliei, 140, *141*, 289
Algarotti, Francesco, 157, 159
Almohadă, dinastie islamică, 125
Almoravidă, dinastie islamică, 125
Al-Walid I, calif omeiad, *248*, 249
Amadeo, Giovanni Antonio, *140*
Amenophis al III-lea, faraon, *86*
Amytis, soţia lui Nabucodonosor al II-lea, 218
Andreu, Paul, *67*, *196*
Anjou, dinastie, *141*
Annibaldi, familie, 19
Antelami, Benedetto, **268-269**
Antemios din Tralles, 238
Apollodor din Damasc, 72, 225
Appius Claudius, cenzor roman, *70*
Arcadius, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 237
Archigram, grup, *370*
Architecture Studio, *194*
Aretas, rege al nabateilor, *244*
Arie, 240
Ariviscus, călugăr, 261
Arjumand Banu Begum, soţia lui Shah Jahan, 310
Arnolfo di Cambio, **278-279**
Artemisia, soţia lui Mausolus, 219
Arup, Ove, 372
Asplund, Gunnar, 358
Assurbanipal, rege asirian, *211*
Astiage, rege al mezilor, 211
Atelier TAC *v. şi* Gropius, *185*
Atelierul BBRP (Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), *186*, 187
Augustin, abate, 276
Augustin, preafericitul, 235
Augustus (Octavian Augustus), împărat roman, 140, *141*, 203, *221*, *224*, 225, *226*, *231*, 232, 234
Aulenti, Gae, 63, 187
Aulus Postumius, *224*
Aureli, Pietro, *323*
Aymonino, Carlo, *188*

Bahr, Georg, 151
Baldovin al V-lea, conte, 275
Balla, Giacomo, *174*
Banerji, Rakhal Das, 206
Banfi, Gianluigi *v.* Atelier BBPR
Barberini, familia, 145. 229, *304*, 306
Barbiano di Belgioioso, Lodovico *v.* Atelier BBPR
Barbo, Pietro, 19
Baroni, Nello *v. şi* Grupul toscan, *66*
Barozzi, Jacopo, *v.* şi Vignola
Barrière, Dominique, *305*
Barry, Charles, *330-331*
Batlló, familia, 336
Beatrice de Burgundia, *315*
Becket, Thomas, arhiepiscop, *276*
Behrens, Peter, 31, *64*, 65, *170*, 171, 172, 349, 351, 352
Belizarie, general, 247, 288
Benedict al XIV-lea, papă, *151*
Benito, José, 149
Berardi, Niccolò *v. şi* Grupul toscan, *66*
Berckheide, Gerrit, *73*
Bernard din Chartres, 266
Bernard din Clairvaux, sfânt, *105*, 255, 256
Bernardo Silvestre, 266
Bernhard, Karl, *64*
Bernini, Gianlorenzo, *117*, 148-149, 223, *299*, **304-305**, 306, *307*, 312, 315
Bernini, Pietro, 304
Bernoard, episcop, 254
Bernone, abate de Cluny, 255
Bevignate da Perugia, frate, 273
Bianchi, Pietro, *233*
Blackie, Walter, *334*
Boffrand, Gabriel Germain, 315
Bon, Bartolomeo, *140*
Bon, Giovanni, *140*
Bonanno, Pisano, 259, 263
Bonifaciu al VIII-lea, papă, 298
Borghese, Scipione, 304
Borromini, Francesco, *83*, *98*, 146, *147*, 148, *150*, **306-307,** 336
Botta, Mario, 63, *196*, 197, 315
Bouchot, Louis, 66
Boullée, Etienne-Louis, 159, **318-319**, 320, 363
Bracciolini, Poggio, 60
Braghieri, Giovanni, *75*
Bramante, Donato (Donato di Pascuccio d'Antonio), *23*, 25, 66, *103*, 117, *144*, 289, **292-293**, *294*, *298*, 299, 303, 320
Branconio dell'Aquila, Giovanni Battista, *294*, 295
Braque, George, 174
Braun, Georg, *10*
Breccioli, Filippo, 306
Breuer, Marcel, *31*, 182, 185, *351*
Briasside, *219*
Brown, Lancelot (Capability Brown), *324*
Brunelleschi, Filippo, 83, *87*, *89*, 97, *142*, 143, 233, **286-287**, 290-291, 292, 296
Buffalmacco, Buonamico, 259
Buonarroti, Ludovico, 297
Buonarroti, Michelangelo *v.* şi Michelangelo Buonarroti
Buondelmonte, Cristoforo, *237*
Buontalenti, Bernardo, 29, *63*, 279

Burckhardt, Jacob, 138
Burlington, Richard B., 151
Burnes, Alexander, 206
Burton, Decimus, *85*
Buscheto, 259

Caecilia Metella, *234*
Caius Cestius, *75*, *205*
Calatrava, Santiago, 67, 69, **372-373**
Calcagnini, Cellio, 294
Calist al II-lea, papă, 265
Callicrates, *115*
Callimachus, 116
Cambise, rege al perşilor, 202
Campbell, Colen, 151
Candela, Felix, 372
Candella (Candratreya), dinastie indiană, 253
Canella, Guido, 187
Canova, Antonio, *205*, *233*
Capability Brown v. şi Brown, Lancelot
Caracalla, împărat roman, 60
Carol al II-lea, rege al Angliei, 312
Carol al IV-lea, împărat, 280-281
Carol al V-lea, împărat, 125, 282, 297
Carol cel Mare, împărat, 247
Carol Martel, 122
Cassina, atelierul, *349*
Castelli, Giandomenico, 306
Castiglione, Baldassare, 289, 295
Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 304
Cesariano, Cesare di Lorenzo, 25
Cezar, Caius Iulius, 224, *225*, 260, 303
Chagall, Marc, 103
Chalukya, dinastie indiană, 153
Chiattone, Mario, 174
Chigi, Agostino, 145
Churriguera, Alberto, 149
Churriguera, Joaquin, 149
Ciasares, rege al mezilor, 218
Cicero, Marcus Tullius, 12
Cimon, 222
Cincinnatus, Lucius Quintus, 316
Cirus cel Mare, rege al mezilor şi perşilor, 202, *211*
Claudius, împărat roman, *227*
Clemens al XIV-lea, papă, 63
Clistene, 50, 222
Cobb, Henri N., *364*, 365
Colonna, familia, 229
Columb, Cristofor, 286
Conant, Keneth J., *255*
Conder, Josiah, 168
Constantin I, împărat, *118*, *119*, 126, 140, 225, 234, 236-237, 298
Constantius al II-lea, împărat roman, 238
Contamin, Victor, 332
Coonley, Avery, *181*
Coop Himmelb(l)au, 912, *197*
Cornaro, Alvise, 303
Cortés, Hernando, 301
Cosroe, rege al Persiei, *211*
Costa, Lucio, 17, *356-357*
Costantza, sfânta (Constantina), *234-235*
Crane, Walter, 30
Cruz, Regino, 57
Cucufate, sfânt, 20
Cunningham, Alexander, 206
Curtius Rufus, 218
Cuthbert, sfânt, episcop, 257
Cybo, familia, 323

D'Alembert (Jean Baptiste Le Rond), 319
Da Volterra, Daniele, *306*
Dal Pozzo Toscanelli, Paolo, 286
Dall'Orto, Egidio, 186
Danusso, Egidio, 186
Darius I cel Mare, rege al perşilor, *110*, *212-213*
Day, Lewis, 30
De Braye, Wilhelm, cardinal, 278
De Cotte, Robert, *309*, 315
De Honnecourt, Villard, *23*, **270-271**
De Meuron, Pierre, *195*
De´ Rossi, Giovanni Antonio, 148
Dedal, 214
Delécluze, Etienne Jean, 328
Della Porta, Giacomo, *147*, *307*
Della Rovere, Giovanni, *52*
Depero, Fortunato, 174
Derrida, Jacques, 192
Derveux, P., *264*
Dibdin, Thomas Colman, *152*
Diderot, Denis, 319
Dientzenhofer, Christoph, *150*
Dio Cassius, 233
Diocleţian, împărat roman, 60-61, *104*, *221*, 234, *240*
Diodor din Sicilia, 218
Dionisie din Halicarnas, 216
Diotisalvi, 259
Dollman, Georg, *161*
Domiţian, împărat roman, 14, 232
Dori, Alexandru, 63
Dossi, Dosso, *21*
Douglas, familia, *196*
Dryden, John, 312
Durand, Jean-Nicolas-Louis, 164, 319
Dürer, Albrecht, 301
Durert, Charles-Louis-Ferdinand, *332*
Duthilleul, Jean-Marie, *67*

Ecaterina a II-a, împărăteasă a Rusiei, 158, 320
Eduard al VI-lea, rege al Angliei, 330
Eiffel, Gustave-Alexandre, **332-333**, 372
Einstein, Albert, *173*, *337*
Eisenman, Peter, 192, *193*
El Greco, *37*
Elena, sfântă, mama lui Constantin, 235
Elena, soţia lui Iulian Apostatul, 234
Enshu, Kobori, 345
Erostrat, 219
Esders, familia, *171*
Eudes de Clément, *131*
Eugen al III-lea, papă, 256
Eugen de Savoia-Carignano (prinţul Eugen), 150
Eusebiu din Cezareea, 298
Evans, Arthur, 214
Everard, episcop de Norwich, 256

Fagiolo dell'Arco, Marcello, *307*
Falda, Giovanni Battista, *304*
Fancelli, Giuseppe, *161*

Fanzago, Cosimo, 149
Federico da Montefeltro, 288-289, 292
Fehn, Sverre, *63*
Felli, Paolo, *71*
Ferdinand al II-lea, Catolicul, rege al Spaniei, 282
Fergusson, James, *110*
Ferrerio, Pietro, *294*
Fides, sfântă (Sainte-Foy), 261
Fidias, 218, 223
Filarete (Antonio Arverlino), 29
Filip al II-lea, rege al Macedoniei, *234*
Fischer von Erlach, Johann Bernhard, *150*
Fischer von Erlach, Johann Emanuel, 219
Fisker, Kay, 358
Flitcroft, Henry, *39*
Foca, împărat roman, 225
Fontana, Carlo, 148, 150, *326*
Ford, Henry, 65
Fornaroli, Antonio, 186
Foscari, familia, *303*
Foster, Norman, *37*
Fouquet, Nicolas, *149*
Fra Carnevale (Fra Bartolomeo di Giovanni della Corradina), 292
Fra Giocondo, 295
Francesco di Giorgio Martini, *28*, 29, 52, *53*, 289, 292
Francisco di Valdeidós, sfânt, 265
Franklin, Benjamin, 367
Frederic al II-lea cel Mare, rege al Prusiei, 150, *159*
Frederic al II-lea de Suabia, rege al Neapolelui şi al Siciliei, *135*, 274
Freed, James Ingo, *364*, 365
Fuga, Ferdinando, *99*
Fuller, Richard Buckminster, *97*

Gafurio, Franchino, *21*
Galla Placidia, *121*
Gamberini, Italo *v. şi* Grupul toscan, *66*
Gandhy, Joseph Michael, *156*
Gardella, Ignazio, *187*
Garnier, Charles, *163*
Garnier, Tony, 171
Garvo, Anastasia, 306
Garvo, Leone, 306
Gaudí, Antoni i Cornet, 165, 172, 328, **336-337**
Gauharara Begum, fiica lui Shah Jahan, 310
Gehry, Frank Owen, 63, *65*, 192, *193*, **368-369**
Gelasie al II-lea, papă, 259
Gelmírez, Diego, 265
Geminiano, sfânt, 258
Geoffroy d'Ainai, *105*
George al IV-lea, rege al Angliei, 325
Ghirlandaio (Domenico Bigordi), 297
Gilbert, Cass, 55
Giotto di Bondone, **278-279**
Giovanni d'Agostino, 273
Giovanni di Cecco, 273
Giovanni di Simone, *75*, 259
Giovanni, Pisano, 259, 273
Giusti, Enzo, *71*
Gočár, Josef, *174*
Godefroy, abate, 256
Goethe, Johann Wolfgang, *172*
Gozzoli, Benozzo, 259
Graves, Michael, *189*, 191
Greenough, Horatio, 181
Grigore cel Mare, papă, 276
Grimaldi, Giacomo, *47*
Grimm, baron, 320
Grimshaw, Nicholas, *67*
Gropius, Walter, *30*, 31, *59*, *64*, 65, 83, 173, 174, *178*, *179*, 180, 182, *185*, 339, **350-351**, 352-353, 365
Grupul 7, atelierul (Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni), 186
Grupul toscan, atelierul (Giovanni Michelucci, Nello Baroni, Niccolò Beradi, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri, Leonardo Lusanna), 67
Guarini, Guarino, *147*, *148*, 149, *150*
Guarnieri, Sarre *v. şi* Grupul toscan, *66*
Gudea din Lagash, 209
Güell, familia, *336*, 337
Guggenheim, familia, *63*, *368-369*
Guidobaldo de Montefeltro, 288
Guillaume al IX-lea al Aquitaniei, duce, 255
Guillaume de Epiry, abate, 256
Guillaume de Sens, 276

Hachijo, dinastie niponă, 345
Hadid, Zara, 192
Hadrian, împărat roman, *221*, *232*
Hall, Benjamin, 331
Hall, James, 130, 160
Hallet, Stephen, *157*
Hammurabbi, rege babilonian, 209
Han, dinastie imperială chineză, 136-137
Häring, Hugo, *180*, 181, 354
Harrison, Wallace Kirkman, *188*
Hatshepsut, regină a Egiptului, 108
Haussmann, George-Eugène, 17
Hecker, Zvi, 197
Heidegger, Martin, 192
Henric Leul, senior al Lübeckului, 277
Herodot, 120, 218
Herriot, Edouard, 171
Herzog, Jacques, *195*
Higgs, Malcolm, *183*
Hildegarde din Bringen, *28*, 29
Himmelblau Bau-Coop *v. şi* Coop Himmelb(l)au
Hippodamos din Milet, *50*, *72*
Hitchock, Henry-Russel, 182
Hittorf, Jakob Ignaz, 163
Hoare, Henry, 39
Hoffman, Josef, *164*, *165*, 349
Hoger, Fritz, *173*
Hohenberg, Frans, *10*
Hohenzollern, familia, *160*
Hollein, Hans, 63, *73*, 190, *191*, 363
Hollyhock, familia, *343*
Holzer, Rainer Michael *v. şi* Coop Himmelb(l)au, *197*
Homer, 214-215
Honeyman & Keppie, atelierul, 335
Horta, Victor, *165*, 328
Hubsch, Heinrich, *162*
Hugh din Pudsey, episcop, *257*
Hugo, abate de Cluny, 255
Hugo, Victor, 199, 329
Hutchinson, John, 334
Huvé, Jean-Jacques, 328
Hydeioshi, Toyotomi, 344-345

Iacob cel Mare (Santiago), sfânt, 129, 264-265
Ieyasu, Tokugawa, 344
Ika, 78
Iktinos, 25, 222
Imerit, 78
Inocenţiu al X-lea, papă, 14, *305*
Ioan Evanghelistul, sfânt, 264
Irina, împărăteasă a Imperiului Roman de Răsărit, 247
Isabela de Castilia, soţia lui Ferdinand al II-lea, 282
Isidor cel Bătrân din Milet, 239
Isidor cel Tânăr din Milet, *239*
Isozaki, Arata, *57*, 63, 345, **362-363**, *371*
Iulia, gens romana, 225
Iulian Apostatul, împărat roman, 234
Iuliu al II-lea, papă, 293, *297*, 298
Iulius Romanus, *145*, 363
Iustinian, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 238, 247
Iustinianus, Partecipatius, doge, 262
Izenour, Steven, 366

Janák, Pavel, *174*
Jappelli, Giuseppe, *162*
Jayavarman al II-lea, rege khmer, 251
Jeanneret, Charles-Edouard *v. şi* Le Corbusier
Jeanneret, Pierre, *25*, *180*, *349*
Jefferson, Thomas, 159, **316-317**
Jencks, Charles, 189, 190
Johnson, Philip, 182, 185, *188*, *189*, 190, 192, *193*
Joli, Antonio, *156*
Jones, Arthur, *366*
Jones, Inigo, *149*, 312, *313*
Jubal, *21*
Juvarra, Filippo, 151
Kahn, Albert, *65*, *187*
Kahn, Louis I., *105*, 354, 367, 371
Kaiser, Josef, *59*
Kallikrates, 25, 222-223
Kandinski, Vasili, *31*
Kane, Paul, *42*
Kaufmann, Edgar J., *343*
Keirokrates, 219
Kellermann Wawrowsky, Rhode, *59*
Kent, William, *39*, 324
Khefren, faraon, *204*
Kheops, faraon, *204*, *205*
Kimmei, împărat al Japoniei, 166
Kirchner, Ernst Ludwig, 172
Klimt, Gustav, *165*, *327*
Koechlin, Maurice, 332
Kollhoff, Hans, *371*
Kramar, Vincenè, *174*
Krautheimer, Richard, 235
Kron, Joan, 194
Kubitschek de Oliveira, Juscelino, 356
Kurokawa, Kisho, *183*

Labrouste, Henri, *163*
Ladsun, Denys, *58*
Lafréry, Antonio, *103*
Lanfranco, *258*, 269, 276
Langhans, Karl Gotthard, *159*
Lasenby Liberty, Arthur, 165
Lassus, Jean Baptiste, 329
Latrobe, Benjamin Henry, *157*, 316, *317*, 319
Laugier, Marc-Antoine, *117*
Laurana, Francesco, *141*, *289*
Laurana, Luciano, 289, 292-293
Le Baron Jenney, William, 54
Le Brun, Charles, *25*, *309*
Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), *8*, 9, *25*, *29*, *45*, *84*, *95*, *103*, 174-175, 178, *180*, *182*, 183, 328, 339, 344, **348-349**, 352-353, 356-357, 360
Le Nôtre, André, *309*
Le Roi, Philibert, *308*
Le Vau, Louis, 25, *149*, *308-309*
Leclèrc, Achille, 328
Ledoux, Claude-Nicolas, 159, **318-319**, 320, 363
Léger, Fernand, 348
Lenin (Vladimir Ilici Ulianov), 14, *320*
Leochares, *219*, *234*
Leon al III-lea, papă, 247
Leon al X-lea, papă, 295, 297
Leonardo da Vinci, *9*, 52, *53*, 66
Leoni, Giacomo, 317
Lepère, *109*
Leroi-Gourhan, André, 32
Letarouilly, Paul-Marie, *23*
Lezénés, Gilbert, *194*
Libera, Adalberto, *180*, 181, 186
Liebknecht, Karl, 353
Ligorio, Pirro, *299*
Lissitzky, El (Eliezer Markevitch), *176*, *177*
Locke, John, 312
Lodoli, Carlo, 157
Lombardo, Pietro, *143*
Longhena, Baldassare, *148*, 149
Longhi, Martino cel Tânăr, 148
Loos, Adolf, *19*, *170*, 171, 172, 326, *366*
Lorrain, Claude, *324*
Lucius al III-lea, papă, 258
Ludovic al II-lea, 54
Ludovic al II-lea de Bavaria, *161*
Ludovic al XII-lea, rege al Franţei, 293
Ludovic al XIII-lea, rege al Franţei, *308*, 309
Ludovic al XIV-lea (Regele-Soare), rege al Franţei, 17, 151, 163, 308-309
Ludovic cel Pios, rege al francilor, 254
Ludovic Maurul, 293
Lunardo di Matteo Ducci, 286
Lusanna, Leonardo *v. şi* Grupul toscan, *66*
Luxemburg, Rosa, 353
Lysicrates, *115*

MacDonald, Frances, 334-335
MacDonald, Margaret, *334*, 335
Mackintosh, Charles Rennie, 165, **334-335**

MacNeir, Henry, 334-335
Maderno, Carlo, *146*, *147*, 148, 299, 305, 306
Maeştri comacini, *129*
Maekawa, Kunio, 183, 360
Maestrul lui Isac, 278
Mahomed, 122, 242-243
Maidalchini din Olimpia, *305*
Maillart, Robert, 69
Maitani, Lorenzo, 272-273
Maki, Fumihiko, *196*
Mäkinenmi, Elissa, *354*, 355
Malaparte, Curzio, *180*
Malraux, André, 250
Mansart, François, 309
Mansart, Jules-Hardouin, *308-309*
Mantegna, Andrea, *292*
Manuel I, rege al Portugaliei, 135
Marcellus, Marcus Claudius, *231*
Marchionni, Carlo, 322-323
Marcu, sfânt, 262
Marcus Aurelius, împărat roman, 52
Marinetti, Filippo Tomasso, 174, 338
Markevitch, Eliezer *v.* Lissitzky, El
Marsio, Aino *v.* şi Aalto, Aino
Martin de Ursua, 301
Martini, Francesco di Giorgio *v.* şi Francesco di Giorgio Martini
Masson, Charles, 206
Matas, Nicola, *161*
Mathieu d'Arras, *281*
Matilde de Canossa, 258
Matilde, soţia lui Wilhelm I, 128
Matté-Trucco, Giacomo, 65
Maupassant, Guy de, 333
Mausolus, 218, *219*
Maxenţiu, împărat roman, *82*, 225
May, Ernst, 180
Mazarin, cardinal, 308
McAdam, J.L., 70
McKim, Mead & White Atelier, *66*
Medici, Cosimo cel Bătrân, *44*, *62*
Medici, Cosimo I, *73*
Medici, familia, 288
Medici, Francesco I, *63*
Medici, Francesco I, *63*
Medici, Lorenzo (Lorenzo Magnificul), 143, 297
Meier, Richard, *196*
Meiji, împărat al Japoniei, 166
Melnikov, Konstantin Stepanovié, *177*
Mendelsohn, Erich, *48*, 59, 172, *173*, 174, *337*
Mendini, Alessandro, *66*
Mengs, Anton Raphael, 157, 318, 320
Menil, familia, *370*, 371
Mérimée, Prosper, 328-329
Meyer, Adolf, *64*, *351-352*
Meyer, Hannes, 31
MIAR (Mişcarea Italiană pentru Arhitectura Raţională), 186
Michelangelo Buonarroti, 52, *62*, 117, *145*, *146*, 147, 292, **296-297**, 298-299, *302*, 303, 304
Michelazzi, Giovanni, *165*
Micheli, Vincenzo, *48*
Michelozzo, *44*, 62, 143
Michelucci, Giovanni *v.* şi Grupul toscan, *66*
Mies van der Rohe, Ludwig, 31, 85, *99*, 173, 182, *184-185*, 186, **352-353**
Mikerinos, faraon, *204*
Milà, familia, *337*
Milizia, Francesco, 146, 157, 322
Miller, Herman, *65*
Ming, dinastie imperială chineză, *52*, 284
Mitchell, Giurgola, Thorp, atelierul, *51*
Mitterrand, François, 364
Mnesicle, 222
Moghul, dinastie mongolă, 153
Moholy-Nagy, László, *30*, 31
Mondrian, Piet, *175*, 344, *345*
Moneo, Rafael, *371*
Monet, Claude, *64*, 168, *169*
Montefeltro, familia, 288
Moore, Charles Willard, *99*, 190, *196*
Morandi, Riccardo, 372
Morelli, Cosimo, 322
Morris, Robert, 317
Morris, William, *30*, 171, 178, 334, 351
Mshatta, sultan turc, *249*
Muhammad al V-lea, sultan, 283
Muhammad I, sultan, 282
Mumford, Lewis, 12, 74
Murcutt, Glenn, *197*
Murphy Jahn, atelier (Charles F. Murphy şi Helmut Jahn), 196

Nabucodonosor al II-lea, împărat, 209, 218
Nabucodonosor, împărat, *208*
Nash, John, *159*, *162*, 163, **324-325**
Nasridă, dinastie, 282
Nero, împărat roman, 78, 230, 298
Nerva, împărat roman, 225
Nervi, Pier Luigi, *57*, 84, *186*, *187*, 372
Neumann, Johann Balthasar, 150, **314-315**
Neutra, Richard, 182
New York Five, atelier, 193
Newton, Isaac, *318*
Niccolò al V-lea, papă, *62*, 290, 298
Nicola di Angelo, *124*
Nicola Pisano, *259*
Nicolaus de Lyra, 23
Nicolò, *100*
Niemeyer, Oscar, 183, *357*
Nougier, Emile, 332
Nouvel, Jean, 73, *194*

Octavian Augustus *v.* şi Augustus
Oddi, Muzio, 306
Oddo, abate de Cluny, 255
Odo din Metz, 247
Odoacru, rege barbar, 240
Olbrich, Joseph Maria, *165*
Oldenburg, Claes, 369
Omar ibn al-Khattab, calif, 242
Omeiadă, dinastie islamică, 243
Otis, Elisha, 54
Otto al III-lea, împărat, 254
Otto, Frei, 197, 372
Oud, Pieter, *175*
Ozenfant, Amédée, 349

Pacal, rege mayaş, *155*
Page, Russel, 39
Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola), 23, *36*, 58, *139*, 145, *149*, 151, 233, **302-303**, 317, 320, 321, 323
Pallasmaa, Juhani, 197
Pallava, dinastie indiană, *153*
Pamphili, Camillo, *307*
Pandolfini, familia, 295
Panini, Giovanni Paolo, *151*
Papini, Giovanni, 326
Parler, familia, 135, **280-281**
Parler, Heinrich, **280**
Parler, Johann (Johann din Gmünd), **281**
Parler, Peter, **280-281**
Patel, Pierre, *308*
Paul al V-lea, papă, 299, 304
Pavel (Saul), sfânt, 235
Pei, Ieoh Ming, 63, 185, 205, **364-365**
Peláez, Diego, episcop, 264
Pelagius, 264
Pelli, Cesar, *55*
Pendlebury, J.D.S., *112*
Pepin cel Scund, rege al francilor, 247
Peressutti, Enrico *v.* şi Atelierul BBPR
Pericle, 222, 316
Perrault, Claude, 25
Perrault, Dominique, *195*
Perret, Auguste, *84*, *171*, 183, 349
Persius, Ludwig, *162*
Perugino (Pietro Vannucci), 295
Peruzzi, Baldassarre, *144*, *145*, 299
Pétain, Henri-Philippe, 182
Petru al III-lea, ţar, 320
Petru I cel Mare, ţar, 320
Petru, sfânt, 298
Pevsner, Nikolaus, 178
Philolaos, *21*, 22
Piacentini, Marcello, **346-347**
Piano, Renzo, 57, 63, *85*, **370-371**
Picasso, Pablo, 174, 326, 348
Piero della Francesca, *139*, 292
Piero di Puccio, 259
Pierron, 332
Pietro da Crotona, 148
Pietro da Eboli, *60*
Pietro da Milano, *141*
Piranesi, Giovan Battista, *230*, *232*, 233, 319
Pisistrate, 222
Pitagora, 21, 22
Pius al II-lea, papă, 290, 298
Pius al VI-lea, papă, 322-323
Platon, 20, 28
Plinius, 66, 218, *219*
Poccianti, Pasquale, *233*
Poelzig, Hans, *59*, 172
Polignoto, 223
Ponti (Giovanni), *186*
Pontius, Flaminius, 295
Porcius Licinius, 220
Portinari, familia, 61
Portoghesi, Paolo, *190-191*
Post, Piet, *51*
Poussin, Nicolas, 324
Prevedari, Bartolomeo, *293*
Prisse d'Avennes, Emile, *122*, *123*
Prix, Wolf D. *v.* şi Coop Himmelb(l)au, *197*
Prochazka, Antonin, *174*
Procopius din Cezareea, 239
Ptolemei, dinastie egipteană, 202
Pugin, Augustus Welby Northmore, 160, *330-331*
Punin, Nicolai, 175
Pytheos, 219

Qin shi Huang Di, împărat chinez, 136, 284
Qing, dinastie imperială chineză, 284
Quarenghi, Giacomo, **320-321**
Quaroni, Ludovic, *188*
Quintili, familia, 227

Rabelais, François, 130
Rabirius, 225
Rafael Sanzio, *103*, 292, **294-295**, 298-299, 304, *320*
Raguzzini, Filippo, 61
Rainaldi, Carlo, 148, *307*
Rainaldo, 259
Ramiro I, regele asturilor, *121*
Ramses al II-lea, faraon, *203*
Rastrelli, Bartolomeo Francesco, *151*, *158*, 159, 320
Rastrelli, Carlo Bartolomeo, 151
Rauch, John, *366*, 367
Raymond, Antonin, 168
Reich, Lilly, *352*
Reparata, sfântă, 258
Repton, Humphry, 324
Rice, Peter, *359*, *370-371*
Richardson, Henry Hobson, *163*, *341*
Richelieu, cardinal, 62
Ridolfi, Mario, *188*
Riedl, Eduard, *161*
Rietveld, Gerrit, *175*
Ripa, Cesare, *307*
Robert din Molesme, 255
Robert Giscard, 124
Robert, călugăr, *13*
Roebling, John Augustus, *69*
Rogers, Ernesto Nathan *v.* şi Atelierul BBPR, 30, *194*
Rogers, Richard, *51*, *85*, 194, *370-371*
Rolin, Nicolas, cancelar, 61
Romulus Augustulus, împărat roman, 240
Rosselli, Alberto, 186
Rossellino, Bernardo, *29*, 298
Rossi, Aldo, *75*, *83*, *191*
Rucellai, Giovanni di Paolo, 291
Rudolf cel Spân, 81
Ruggero al II-lea, rege al Siciliei, 124
Rupi, Pier Ludovico, *71*
Ruskin, John, 30, 337
Rusticus, 262

Saarinen, Eliel, *65*, *184*, 185
Saarinen, Ero, *65*, *67*, *184*, 185, 367
Sacconi, Giuseppe, 162-163, **326-327**
Sailendra, dinastie indiană, 252
Sangallo, Antonio da (Antonio Giamberti) cel Tânăr, *298*, 299, 320
Sangallo, Giuliano da (Giuliano Giamberti), *98*, *139*, 143, 143, 295
Sant'Elia, Antonio, **338-339**, *370*
Santi, Giovanni, 295
Santiago *v.* şi Iacob cel Mare, sfânt
Sargon al II-lea, rege asirian, *110*
Sargon din Akkad, rege asirian, 208-209
Saxl, Fritz, *249*
Scharoun, Hans, *59*, 180-181, 197, 354

Schinkel, Karl Friedrich, 363
Schliemann, Heinrich, 215
Schmidt, Hammer & Lassen K/S, atelier, *77*
Schmidt-Rottluff, Karl, 172
Schneider, Marius, 20
Scott Brown, Denise, *366-367*
Sekhemkhet, *74*
Seleucus Nikator, rege al Siriei, 211
Semiramida, soția regelui Nino, 218
Sennacherib, rege asirian, *110*
Septimius Severus, 140, 236
Serlio, Sebastiano, 117, 302-303
Servius Tulius, rege al Romei, 217
Shah Jahan, împărat moghul, 310-311
Shakespeare, William, *58*
Shamsi Adad, rege asirian, 218
Shamurramat, regină asiriană *v.* și Semiramida
Sherve, Lamb & Harmon, atelier, *54*
Shroeder, Truus, *175*
Sidi Uqba (Uqba ibn Nafi), calif, *107*
Siemens, Werner, 71
Silvani, Gherardo, 149
Simonetti, Michelangelo, 63
Simpson-Lee, familia, *197*
Sinan, 239
SITE Incorporated (Sculpture in the Environment), atelier, *192*
Sixt al V-lea, papă, 17, *62, 203*
Siza, Alvaro, *195*
Skopas, *219*
Slesin, Suzanne, 194
Sloane, sir Hans, 63
Smirke, Robert, 63
Soliman I Magnificul, sultan, 239, *243*
SOM, atelier (Louis Skidmore, Nathaniel Owings, John Merrill), 196
Soria, Pierre, *194*
Soufflot, Jacques-Germain, *117, 157*
Spaccarelli, Attilio, *347*
Spagnoli Mariottini, Mariella, 26
Stacchini, Ulisse, 66
Stasov, Vasili, *320*
Steè, Vaèlav, *174*
Steiner, Rudolf, *172*
Stephenson, George, 70
Stephenson, Robert, 69, 70
Stepper, Frank *v. și* Coop Himmelb(l)au, *197*
Stern, Robert A., 189
Stirling, James, 63, *193, 190*, 191
Strabo, *208*, 218
Strauss, Joseph B., *69*
Strozzi, familia, *143*
Stuler, Walter, *160*
Suger, abatele, *130, 131*
Sullivan, Louis Henry, 55, 178, 181, **340-341**, 342-343, 354
Suryavarman al II-lea, rege khmer, 251
Swiczinsky, Helmut *v. și* Coop Himmelb(l)au, *197*

Ștefan, sfânt, 260
Școala din Chicago, 55

T'ang, dinastie chineză, 137, *245*
Taddeo di Bartolo, *13*
Tamerlan (Timur Lenk), suveran mongol al Asiei Centrale, *122*
Tange, Kenzo, 57, 169, 183, **360-361**, 362
Tarquinius Priscus, rege al Romei, 217
Tarquinius Superbus, rege al Romei, 217
Tatlin, Vladimir, 175
Taut, Bruno, *173*, 344
Taylor, Frederick Winslow, 65
Taylor, lord William, *215*
Taylor, Robert, 324
Temistocle, 222
Temple Leader, sir John, *161*
Teodomir, episcop, 264
Teodora, împărăteasă a Imperiului Roman de Răsărit, 247
Teodoric din Chartres, 266
Teodoric, rege al ostrogoților, *120*, 121, *240-241*
Teodosie al II-lea, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 237, 238
Teodosie I, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 52, 237, 262
Thornton, William, *157*
Tiepolo, Giambattista, 315, *316*
Tiepolo, Giandomenico, 315, *316*
Tiepolo, Lorenzo, 315, *316*
Tijbaou, Jean-Marie, *370*
Timotei, *219*
Titus, împărat roman, 60, 230, *322*, 323
Tiziano, Vecellio, *205*
Toma, Girolamo, 323
Torlonia, Giovanni, duce, 323
Torp, Niels, 57
Torroja y Miret, Eduardo, 372
Toshihito (prințul Kosamaru), 345
Traian, Marcus Ulpius, împărat roman, *72, 225, 227*
Treves, Marco, *48*
Tribunus, 262
Trissino, Giangiorgio, 303
Trotzki, Lev Davidovisč, 175
Trump, Donald, *37*
Tschumi, Bernard, 192
Tubalcain, 21
Tullius Hostilius, rege al Romei, 50
Tupac Amaru, 301
Turner, Richard, *85*
Tutmos al III-lea, faraon, *203*

Uguccione da Orvieto, 273
Ukhtomsky, Konstantin, *320*
Umberto I, regele Italiei, 327
Ungers, Oswald Mathias, 197
Unis, *74*
Untash Napirisha, rege elamit, 210
Unterberger, Christopher, *320*
Urban al II-lea, papă, 265
Urban al VIII-lea, papă, 233
Utens, Giusto, *143*
Utzon, Jørg, *358-359*

Valadier, Giuseppe, **322-323**
Valadier, Luigi, 323
Valens, Flavius, *236*
Valens, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 237
Vallin de la Mothe, Jean-Baptiste, *158*
Valtolina, Giuseppe, 186
Van Campen, Jacob, *51*
Van de Velde, Henry, 30, 165, 335
Van Doesburg, Theo, 175
Van Heemskerck, Marten, *295*
Van Sprechelsen, Otto, *196*
Vanvitelli, Carlo, *150*
Vanvitelli, Luigi, *150, 299*
Vasari, Giorgio, *63*, 130, 138, *145*, 279, 292, *196*
Vasile, sfântul, părinte al Bisericii, 235
Venturi, Robert, 190, **366-367**
Venturi, Vanna, *366*, 367
Verne, Jules, 368
Vesnin, frații (Leonid, Victor și Alexander), 176
Vespasian, împărat roman, 230, 225
Vespucci, familia, 61
Victor Emanuel al II-lea, rege al Italiei, 162, *326-327*
Vignola (Jacopo Barozzi da), *145, 299*
Vignon, Alexandre Pierre, *159*
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *54, 60, 132,* 160, 164, **328-329**, 330, 337
Virlogeux, Michel, *69*
Visconti, familia, 306
Vitellozzi, Annibale, 186, *187*
Vitruvius Pollio, *23*, 24, 25, 37, 116, 200, 219, 291, 302
Von Hildebrandt, Johann Lukas, *150*, 315
Von Klenze, Leo, *101*
Von Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus, 150
Von Schönbrun, Franz, 314

Wagner, Otto, *164, 165,* 171, *173*
Walpole, Horace, *160*
Walter, Thomas Ustick, *157, 317*
Washington, George, 317
Whistler, James Abbott Mc Neill, *344*
Wigley, Marc, 192
Wilford, Michael, *183*
Wilhelm al II-lea, rege normand, 124, 263
Wilhelm Englezul, 276
Wilhelm I Cuceritorul, rege normand, 124, 128, 263, 276
Wilhelm I, împărat al Germaniei, *249*
Wiligelmo, *258*, 269
Willits, Ward, *342*
Winckelmann, Johann Joachim, 156-157, 318
Wines, James *v. și* SITE Incorporate, *192*
Wittkower, Rudolf, *291*, 302
Wolf, familia, 353
Wolfe Barry, John, *160*
Wölfflin, Heinrich, 146
Wood, John, cel Tânăr, *61*
Wren, Christopher, 149, **312-313**
Wright, Frank Lloyd, *63*, 168, 178, *181*, 187, 328, **342-343**, *344*, 352, 354

Xenofan, 28
Xerses I, rege al perșilor, *212*, 213

Yamazaki, Minoru, *55*
Yevele, Henry, *276*
Yo-Ki, 20
Yong Le, împărat chinez, 285
Yusuf I, sultan, 282

Zeckendorf, William, 365
Zeidler, E.H., *73*
Zenon, împărat al Imperiului Roman de Răsărit, 240
Ziegler, Jacob, 294
Zola, Emile, 333.
Zoser, faraon, 74, *109*, 204

Referinţe fotografice

Legenda: s = sus; c = centru; j = jos; st = la stânga; d = la dreapta

Arhiva Giunti (în ordine alfabetică): 230j, 275s (Atlantide/Stefano Amantini); 14-15j, 19sst, 133 (Atlantide/Massimo Borchi); Giuliano Cappelli, Florenţa: 201 cd; Claudio Carretta, Pontedera: 28j; Dario Coletti, Roma: 82cd, 229j; Patrizio del Duca, Florenţa: 81jd; Giuseppe de Simone, Florenţa: 103jst; Antonio di Francesco, Genova: 125jd; Jona Falco, Milano: 48s; Stefano Giraldi, Florenţa: 35jst; 101st; 161sst; 165sd, 279sd, 279jst, 287s, 287jd; Nicola Grifoni, Florenţa: 16j, 17j, 19jd, 28-29, 33, 34jst, 34d, 44, 50, 54sst, 60j, 63jst, 66sst, 69s, 72-73, 73sst, 76-77, 79, 80sd, 80jst, 80-81, 81sc, 86jst, 88sd, 89jst, 89jd, 90j, 91sd, 92-93, 94, 94-95, 98jst, 100jst, 103s, 106-107, 112s, 114jd, 116, 124d, 135j, 139jst, 140sst, 143c, 143jd, 144sst, 144sd, 145sd, 146d, 214jc, 214jd, 215sst, 216sd, 216-217, 217sd, 217jst, 217jd, 220, 220-221, 222-223s, 222-223j, 224sst, 224-225, 225s, 225cst, 225cd, 227j, 228cd, 228j, 229cst, 233jd, 234sst, 234-235, 235d, 236cst, 238s, 259sd, 290; Aldo Ippoliti, Roma (Concessione S.M.A no. 945 din 18/11/1993: 43c; Nicolò Orsi Battaglini, Firenye: 62sc, Marco Rabatti-Serge Domingie, Florenţa: 62st, 142, 278s, 286-287, 296; Humberto Nicoletti Serra, Roma: 99jst, 118st, 146, 147s, 147cst, 230s, 232d, 305jd, 322sd, 326-327; Gustavo Tomsich: 305sd.

Atlantide, Florenţa (în ordine crescătoare): 40-41 (Massimo Borchi); 41s (Stefano Amantini); 55jd, 69j (Massimo Borchi); 160jd (Guido Cozzi); 163s (Stefano Amantini); 186sd (Concessione S.M.A. no. 01-295 din 21/06/1995); 294jst (Guido Cozzi).

Contrasto, Milano: 98s, 215jd, 262cd, 302-303, 307jc, 315jst (Erich Lessing); 317c (Gamma); 329cd (Erich Lessing); 330 (Gamma); 352s, 352j (Erich Lessing); 356s, 356jst, 357s (Gamma); 358-359 (Massimo Mastrorillo); 359s (Wes Thompson); 359c (Massimo Mastrorillo); 359jst (Alexis Duclos); 364jst (Craig/Rea); 368j (Massimo Mastrorillo); 370sst (Gamma); 371s, 371c (Gianni Berengo Gardin).

Corbis/Contrasto, Milano: 14c (Karen Huntt Mason); 16-17 (James Davis); 26-27 (Yann Arthus-Bertrand); 27 (Roger de la Harpe/Gallo Images); 32sst (Earl & Nazima Kowall); 34sst (Archivio Iconografico, S.A.); 35d (Paul Almasy); 36j (Ric Ergenbright); 37s (Ruggero Vanni); 43jd (Adam Woolfitt); 48jst (G.E. Kidder Smith); 49s (Chris Lisle); 51c (Paul A. Souders); 52d (John Slater); 55s (John Dakers); 56 (Macduff Everton); 58-59 (Angelo Hornak); 60-61 (Christine Osborne); 61sd (Eric Dlubosch, Owen Franken); 66sd (© Bettmann/Corbis); 67jd (Chris Bland); 68-69 (Joseph Sohms/Visions of America); 71s (Oriol Alamany); 71jd (Philip Gendreau); 73 jd (Dave G. Houser); 74sst (Sandro Vannini); 78d (Adam Woolfitt); 83st (Werner Forman); 96sd (Ruggero Vanni); 97j (© Bettmann/Corbis); 100jd (Gillian Darley); 101s (Adam Woolfitt); 104 (Archivio Iconografico, S.A.); 104-105 (Adam Woolfitt); 107j (Harald A. Jahn; Viennaslide); 110j (© Bettmann/Corbis); 111 (Gianni Dagli Orti); 112-113 (Roger Wood); 113 (Kevin Fleming); 117 (Paul Almasy); 119jd (Diego Lezama Orezzoli); 121sst (Sandro Vannini); 124st (Mimmo Jodice); 125jst (Vittoriano Rastelli); 129j (Paolo Ragazzini); 130-131 (Robert Holmes); 134-135 (Kevin R. Morris); 136-137 (Pierre Colombel); 137s (John T. Young); 141 (Mimmo Jodice); 146st (Araldo de Luca); 148-149 (Yann Arthus-Bertrand); 149sc (Philippa Lewis); 149jd (Macduff Everton); 152s (© Historical Picture Archive/Corbis); 152jd (Lindsay Hebberd); 153s (Sheldan Collins); 153j (Stephanie Colasanti); 154sst (Paul Almasy); 154j (Charles Lenars); 154-155 (Kevin Schafer); 155c (Gian Berto Vanni); 157s (Robert Holmes); 157j (Joseph Sohm); 158jst (Cuchi White); 159s (Robert Holmes); 161jd (Dallas and John Heaton); 163cst (Marc Garanger); 163cd (© Corbis); 164j (Andrea Jemolo); 165sst (José F. Poblete); 166 (Paul Seheult); 167j (Sakamoto Photo Research Laboratory); 168-169 (Michael S. Yamashita); 170cst, 170jd (Andrea Jemolo); 171j (Archivio Iconografico, S.A.); 178 (Ruggero Vanni); 181d (© Bettmann/Corbis); 182c (Archivio Iconografico, S.A.); 183c (Gillian Darley); 184j (© Lake County Museum); 188cst (Layne Kennedy); 188 cd (Angelo Hornak); 189sst (Raymond Gehman); 190c (Werner H. Müller); 193sd (Richard Schulman); 194d (Macduff Everton); 195s (Yann Arthus-Bertrand); 195c (Pawel Libera); 196sd (Grand Smith); 196jst (Craig Lovell); 197jst (G.E. Kidder Smith); 201j (Michael S. Yamashita); 202s (Michael Nicholson); 202-203 (Gian Berto Vanni); 203 (Michael S. Yamashita); 204 (Yann Arthus-Bertrand); 206-207 (Paul Almasy); 207j (Diego Lezama Orezzoli); 208sst (Dean Conger); 209s (Nik Wheeler); 209j (David Forman/Eye Ubiquitous); 210st, 210d, 211c (Roger Wood); 211s (Paul Almasy); 211j (Nik Wheeler); 212-213 (Charles & Josette Lenars); 213 jst (Chris Lisle); 213jd (Roger Wood); 218 (© Bettmann/Corbis); 218-219 (Michael Maslan Historic Photographs); 221c (Roger Wood); 222j (Wolfgang Kaehler); 223jd (James Davis); 226c (Chris Lisle); 227cst (Richard T. Nowitz); 227cd (Ruggero Vanni); 231c (Jonathan Blair); 233jst (Richard T. Nowitz); 234jst (Roger Wood); 236cd (chris Ellier); 237c (David Lees); 238j (Paul H. Kuiper); 239s (Adam Woolfitt); 239j (Andrea Jemolo); 240st (Vanni Archive); 241st (Ruggero Vanni); 242 (Aaron Horowitz); 243st (Sandro Vannini); 243d (David Lees); 244st (Carmen Redondo); 244d (Lucidio Studio Inc.); 245cst (Pierre Colombel); 245cd (Archivio Iconografico, S.A.); 245j (Dave G. Houser); 247d (Adam Woolfitt); 248 (Roger Wood); 249c (Carmen Redondo); 250 (Richard T. Nowitz); 251s (Luca I. Tettoni); 251j (Christophe Loviny), 252j (Charles & Josette Lenars); 252s (Jack Fields); 253c (Lindsay Hebberd); 253j (Earl & Nazima Kowall); 255 (Ruggero Vanni); 256s (Paul Almasy); 256c (Gian Berto Vanni); 257s (Patrick Ward); 257c, 259cst (Angelo Hornak); 258j (Vanni Archive); 260s (Franz-Marc Frei); 260j (Gail Mooney); 262cst (Carmen Redondo); 262j (Bob Krist); 263cst (Vanni Archive); 263cd (Mimmo Jodice); 264j (Michael Busselle); 265j (Andrea Jemolo); 266, 267sd (Archivio Iconografico, S.A.); 266-267, 267jd (Adam Woolfitt); 268cd (Ruggero Vanni); 268j (Paul Almasy); 270c (Richard List); 272s (Dennis Marsico); 273j (Ruggero Vanni); 274cd (Sandro Vannini); 274j (Dennis Marsico); 275c (Bob Krist); 275j (Chris Bland/Eye Ubiquitous); 276cst (Martin Jones); 276cd (Archivio Iconografico, S.A.); 277s (Carmen Redondo); 277cst, 277j, 280-281, 281cd (Wolfgang Kaehler); 282sd (Paul Almasy); 283sst, 283j (Adam Woolfitt); 284 (© Alfred Ko); 285jd (Pierre Colombel); 288, 288-289 (Macduff Everton); 296-297 (Araldo de Luca); 298-299 (John Heseltine); 299sd (Araldo de Luca); 300cst (Francesco Venturi); 301s (Danny Lehman); 301j (Kevin Schafer); 302c (Carmen Redondo); 304jd (Jon Hicks); 305sst (David Lees); 308c (Sandro Vannini); 308-309 (Adam Woolfitt); 309jst (Hugh Rooney/ Eye Ubiquitous); 310st (Sheldan Collins); 310d (Yann Arthus-Bertrand); 311s (Francesco Venturi);

311j (Micheal Freeman); 312 (John Heseltine); 312-313 (Angelo Hornak); 313s (Chris Andrews); 313j (Angelo Hornak); 314 (Adam Woolfitt); 316 (David Muench); 317s (Lee Snider); 317j (© Stapleton Collection); 322j (Archivio Iconografico, S.A.); 324j (Richard T. Nowitz); 325s (Francis G. Mayer); 325jst (Peter Aprahamian); 325jd (Adam Woolfitt); 326, 327jd (Massimo Listri); 328sst (Paul Almasy); 328-329 (Robert Holmes); 329s (Paul Almasy); 329jst (Arthur Thévenart); 331st, 331sd (Adam Woolfitt); 331cd (Angelo Hornak); 331jd (Adam Woolfitt); 333jst (© Corbis); 333jd (Michael Busselle); 334 (Sally Anna Norman); 335s (Thomas A. Heinz); 335j (Michael Nicholson); 336jd (Adam Woolfitt); 340jst (Thomas A. Heinz); 340jd, 341s (© Bettmann/Corbis); 341jst (Kevin Fleming); 341jd (Thomas A. Heinz); 342s (Farrell Grehan); 342c (Thomas A. Heinz); 343s (Michael Freeman); 343c (Catherine Karnow); 343j (Richard A. Cooke); 348 (© MIT Collection); 349s (Chris Hellier); 349jst (© Bettmann/Corbis); 349jd (Thomas A. Heinz); 350s, 350j, 353sd (Ruggero Vanni); 354s (Adam Woolfitt); 354j (© Philadelphia Musem of Art); 355 (Adam Woolfitt); 357c (James Davis/Eye Ubiquitous); 360c (Angelo Hornak); 361d (Paul Thompson/Eye Ubiquious); 364s (Robert Holmes); 364jd (Owen Franken); 365s (James P. Blair); 365j (Derek M. Allan/Travel Inc.); 367st (Angelo Hornak); 367d (Gillian Darley/Edifice; 368s (Yann Arthus-Bertrand); 369s (Heini Schneebeli/Edifice); 369cst (Roger Ressmeyer); 369cd (Nik Wheeler); 373sd, 373cst (Fernando Alda).

Michele Dantini, Florenţa: 31s, 31j, 36sst, 57sd, 57jst, 77j, 161sd, 200sd.

Fao Photo: 10sd.

Gloria Fossi: 11j, 20sst, 20sd, 35sst.

Landesbildstelle Berlin: 158-159.

Olympia Publifoto, Milano: 190-191.

Courtesy Renzo Piano Building Workshop, Genova: 370sd (John Gollings); 370jst (Christian Richter); 370jd (W. Vassal).

Marco Rabatti-Serge Domingie, Florenţa: 286c.

Foto Scala, Florenţa: 120s, 140d, 143d, 144jd, 150c, 187sst, 187j, 272j, 291jst, 323st, 346c, 347jst.

Foto Vasari, Roma: 62d.

Desene:
Cristina Basaldella (din M. Pozzana, *I giardini di Firenze e della Toscana*, Giunti, Florenţa 2001): 39jd.
Sergio Biagi, Florenţa: 112, 113, 128, 131, 132, 133, 203, 212, 215, 224, 225, 242, 248, 251.



să înțelegem

ctura

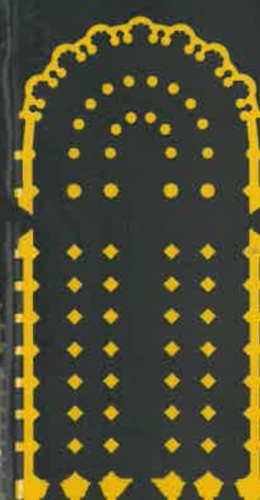
nciclopedie ilustrată
rhitectura universală
din toate timpurile

- TIPOLOGII
- TEHNICI
- MATERIALE
- STILURI
- CIVILIZAȚII
- OPERE
- PROTAGONIȘTI



ISBN 973-7932-68-4
9789737932686
www.rao.ro
www.raobooks.com







enciclopedia rao

să înțelegem

arhitectura

